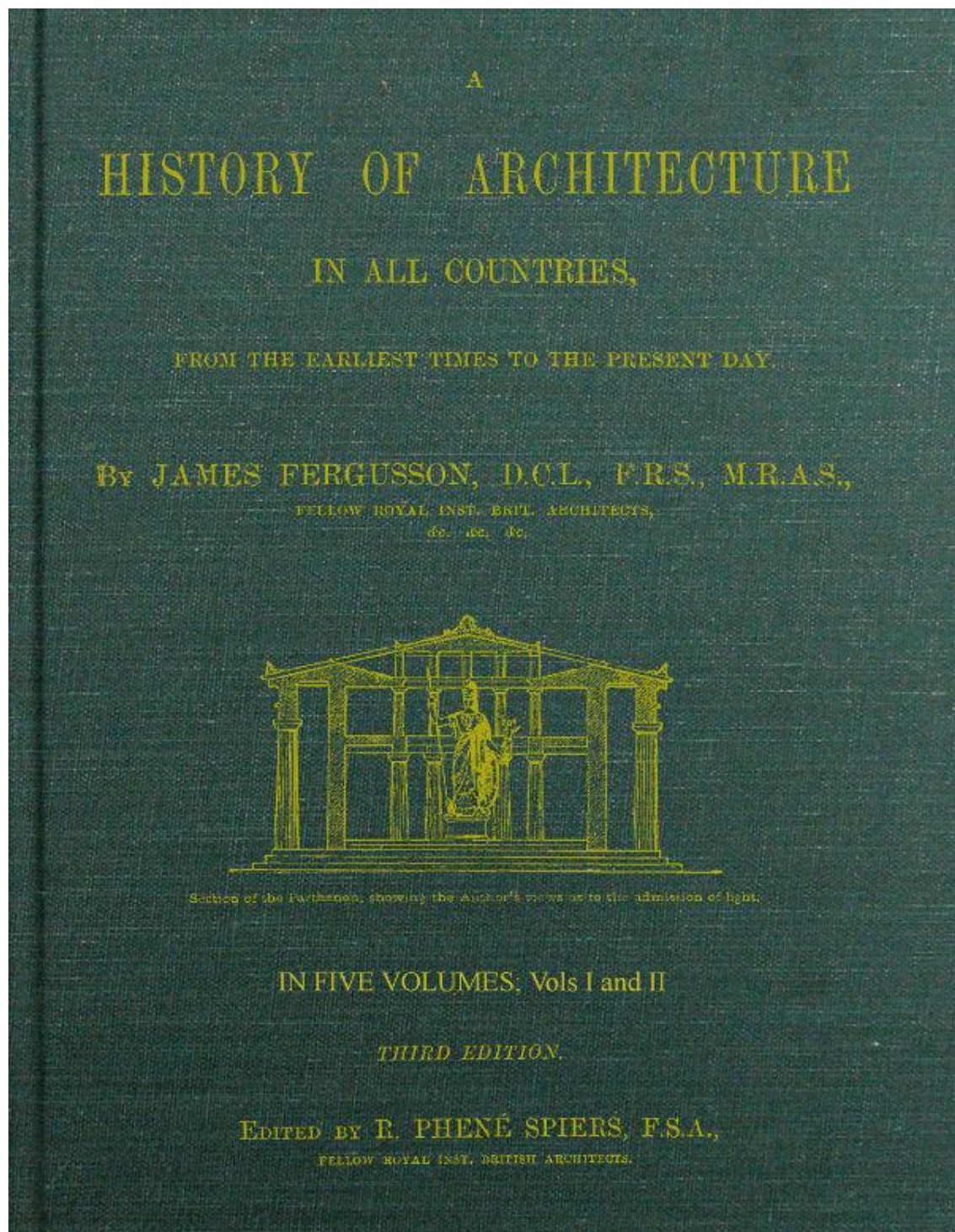


История архитектуры всех стран, тома 1 и 2, 3-е изд.  
Джеймс Фергюсон



## Содержание

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВСЕХ СТРАН, С САМЫХ ДРЕВНИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ.

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ.

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.

ПРИМЕЧАНИЕ.

СОДЕРЖАНИЕ ТОМА I.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

ВВЕДЕНИЕ.

ЧАСТЬ I.

Раздел I.

II. Красота в искусстве.

III. Определение архитектуры.

IV. — Масса.

V. — Стабильность.

VI. — Долговечность.

VII. — Материалы.

VIII. — Конструкция.

IX. — Формы.

X — Пропорции.

XI. — Резной орнамент.

XII. Декоративная расцветка.

XIII. — Скульптура и живопись.

XIV. — Единообразие.

XV. — Имитация природы.

XVI. — Ассоциация.

XVII. — Новый стиль.

XVIII. — Перспективы.

ЧАСТЬ II.

I. — ЭТНОГРАФИЯ В ПРИМЕНЕНИИ К АРХИТЕКТУРНОМУ ИСКУССТВУ.

II. — ТУРАНСКИЙ.

Религия туранцев.

Правительство.

Нравственность.

Литература.

Искусство.

Науки.

III. СЕМИТСКИЕ РАСЫ.



Религия.

Правительство.

Нравственность.

Литература.

Искусство.

Науки.

IV. — КЕЛЬТСКОЕ.

Религия.

Правительство.

Нравственность.

Литература.

Искусство.

Науки.

V.—АРЬЯН.

Религия.

Правительство.

Мораль.

Литература.

Искусство.

Науки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ЧАСТЬ I. ДРЕВНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

ВВЕДЕНИЕ.

КНИГА I. ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.

ГЛАВА II. ПИРАМИДЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ.

Медум.

Гробницы.

Храмы.

ГЛАВА III. ПЕРВОЕ ТЕБАНСКОЕ ЦАРСТВО.

Лабиринт.

Пирамиды.

Египетский город.

Гробницы.

ПАСТУХИ.

ГЛАВА IV. ЦАРСТВО ФАРАОНА.

ФИВЫ.

Скальные гробницы и храмы.

Маммейси.

Гробницы.

Обелиски.

Жилищная архитектура.

## ГЛАВА V ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОД.

Серапеум и мавзолей Аписа.

## ГЛАВА VI. ЭФИОПИЯ.

### КНИГА II.

## ГЛАВА I. АССИРИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ВВЕДЕНИЕ.

## ГЛАВА II. ХАЛДЕЙСКИЕ ХРАМЫ.

## ГЛАВА III. АССИРИЙСКИЕ ДВОРЦЫ.

Ниневия.

Нимруд.

Хорсабад.[80]

Дворец Сеннахериба, Коюнджик.

Дворец Эсархаддона.

Храмы и гробницы.

## ГЛАВА IV. ПЕРСИЯ.

Пасаргады.

Персеполь.

Сузы.

Огненные храмы.

Гробницы.

## ГЛАВА V. ИЗОБРЕТЕНИЕ АРКИ.

## ГЛАВА VI. ИУДЕЯ.

Храм Иерусалима.

## ГЛАВА VII. МАЛОЯЗЫЧНАЯ АЗИЯ.

### КНИГА III.

## ГЛАВА I. ГРЕЦИЯ.

Пеласгическое искусство.

## ГЛАВА II. ЭЛЛИНСКАЯ ГРЕЦИЯ.

ИСТОРИЯ ОРДЕНОВ.

Дорические храмы в Греции.

Дорические храмы в Сицилии.

Ионические храмы.

Коринфские храмы.

Размеры греческих храмов.

Дорический ордер.

Ионический ордер.

Коринфский ордер.

Кариатиды.

Формы храмов.

Способы освещения храмов.

Храм Дианы в Эфесе.

Муниципальная архитектура.

[Театры.](#)

[Гробницы.](#)

[Кирена.](#)

[Жилищная архитектура.](#)

## [КНИГА IV. ЭТРУСКСКАЯ И РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

### [ГЛАВА I. ЭТРУРИЯ.](#)

[Храмы.](#)

[Гробницы.](#)

[Курганы.](#)

### [ГЛАВА II. РИМ.](#)

[ВВЕДЕНИЕ.](#)

### [ГЛАВА III. РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[Порядки.](#)

[Дорический.](#)

[Ионический.](#)

[Коринфский.](#)

[Композитный ордер.](#)

[Композитные аркады.](#)

[Храмы.](#)

[Афины.](#)

[Баальбек.](#)

### [ГЛАВА IV. БАЗИЛИКИ, ТЕАТРЫ И БАНИ.](#)

[Базилики.](#)

[Театры.](#)

[Амфитеатры.](#)

[Бани.](#)

### [ГЛАВА V. ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ, ГРОБНИЦЫ И ДРУГИЕ ЗДАНИЯ.](#)

[Колонны Победы.](#)

[Гробницы.](#)

[Храм Минервы Медика.](#)

[Восточные гробницы.](#)

[Жилищная архитектура.](#)

[Спалато.](#)

[Помпеи и Геркуланум.](#)

[Мосты и акведуки.](#)

### [ГЛАВА VI. ПАРФИЙСКАЯ И САССАНИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

### [ЧАСТЬ II. ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[ВВЕДЕНИЕ.](#)

### [КНИГА I. ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

#### [ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.](#)

#### [ГЛАВА II. БАЗИЛИКИ.](#)

[Фессалоники.](#)



[Сирия и Малая Азия.](#)

[Церкви с каменными крышами.](#)

### [ГЛАВА III. КРУГЛЫЕ ИЛИ КУПОЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ.](#)

[Церкви с куполами.](#)

[Константинополь.](#)

[Собор Святой Софии.](#)

[Жилищная архитектура.](#)

### [ГЛАВА IV. НЕОВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ.](#)

[Салоники.](#)

[Греция.](#)

[Жилищная архитектура.](#)

### [ГЛАВА V. АРМЕНИЯ.](#)

[Ани.](#)

### [ГЛАВА VI. ЦЕРКВИ, ВЫСКЛЕПАННЫЕ В СКАЛАХ.](#)

### [ГЛАВА VII. СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА РОССИИ.](#)

[Башни.](#)

### [КНИГА II. ИТАЛИЯ.](#)

#### [ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.](#)

#### [ГЛАВА II. РАННЕХРИСТИАНСКИЙ И ВИЗАНТИЙСКО-ЛОМБАРДСКИЙ СТИЛИ.](#)

[Базилики.](#)

[Святого Петра.](#)

[Собор Святого Павла.](#)

[Равенна.](#)

[Венеция.](#)

[Далмация и Истрия.](#)

[Торчелло.](#)

#### [ГЛАВА III. КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.](#)

[Равенна.](#)

[Светские здания.](#)

#### [ГЛАВА IV. ЛОМБАРДСКИЙ И ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ С КРУГЛЫМИ АРКАМИ.](#)

[Верона.](#)

[Тосканелла.](#)

[Круглые церкви.](#)

[Башни.](#)

#### [ГЛАВА V. ВИЗАНТИЙСКО-РОМАНСКИЙ СТИЛЬ.](#)

[Южная Италия.](#)

[Круглые здания.](#)

[Башни.](#)

[Гражданская архитектура.](#)

#### [ГЛАВА VI. ОСТРОКОНЧАТЫЙ ИТАЛЬЯНСКИЙ ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ.](#)

### [ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВО ВСЕХ СТРАНАХ, С САМЫХ ДРЕВНИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ.](#)

### [СОДЕРЖАНИЕ ТОМА II.](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.](#)

[ЧАСТЬ II. ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Продолжение.](#)

[КНИГА II. ИТАЛИЯ. Продолжение.](#)

[ГЛАВА VII. СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[Круглые здания.](#)

[Башни.](#)

[Колоннады.](#)

[Гражданские здания.](#)

[Венеция.](#)

[ГЛАВА VIII. СИЦИЛИЯ.](#)

[ГЛАВА IX. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ПАЛЕСТИНЕ.](#)

[Храм Гроба Господня.](#)

[КНИГА III. ФРАНЦИЯ.](#)

[ГЛАВА I.](#)

[Остроконечные арки.](#)

[Прованс.](#)

[Круглые церкви.](#)

[Башни.](#)

[Клуары.](#)

[ГЛАВА II. АКИТАНИЯ.](#)

[Церкви с апсидой.](#)

[ГЛАВА III. АНЖУ.](#)

[ГЛАВА IV. ОВЕРНЬ.](#)

[ГЛАВА V. БУРГУНДИЯ.](#)

[ГЛАВА VI. ФРАНКСКАЯ ПРОВИНЦИЯ.](#)

[ВВЕДЕНИЕ.](#)

[Латинский стиль.\[345\]](#)

[ГЛАВА VII. НОРМАНДИЯ.](#)

[Пересекающиеся своды.](#)

[ГЛАВА VIII. ФРАНКСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[Масонство.](#)

[ГЛАВА IX. ФРАНЦУЗСКИЕ ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ.](#)

[Коллегиальные церкви.](#)

[ГЛАВА X.](#)

[Колонны.](#)

[Окна.](#)

[Круглые окна.](#)

[Проемы.](#)

[Сводь.](#)

[Контрфорсы.](#)

[Шпили.](#)

[Шпили.](#)

[Строительство.](#)

[Оснастка церквей.](#)

[Жилищная архитектура.](#)

[КНИГА IV. БЕЛЬГИЯ И ГОЛЛАНДИЯ.](#)

[ГЛАВА I.](#)

[ГЛАВА II.](#)

[ГЛАВА III. ГОЛЛАНДИЯ.](#)

[КНИГА V. ГЕРМАНИЯ.](#)

[ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.](#)

[ГЛАВА II. БАЗИЛИКИ.](#)

[Санкт-Галлен.](#)

[Двойные церкви.](#)

[ГЛАВА III. КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.](#)

[ГЛАВА IV. ЖИЛОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО.](#)

[ГЛАВА V. ОСТРОКОНЧАТЫЙ СТИЛЬ В ГЕРМАНИИ.](#)

[ГЛАВА VI.](#)

[Круглые церкви.](#)

[Церковная мебель.](#)

[Гражданская архитектура.](#)

[ГЛАВА VII. СЕВЕРНАЯ ГЕРМАНИЯ. \(Прибалтийские провинции.\) КИРПИЧНАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[Гражданские здания.](#)

[КНИГА VI.](#)

[ГЛАВА I. СКАНДИНАВИЯ.](#)

[Швеция.](#)

[Норвегия.](#)

[Дания.](#)

[Готланд.](#)

[Круглые церкви.](#)

[Деревянные церкви.](#)

[КНИГА VII.](#)

[ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ. АНГЛИЯ.](#)

[ГЛАВА II. САКСОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[ГЛАВА III. АНГЛИЙСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[Планы английских соборов.](#)

[Своды.](#)

[Арки опоры.](#)

[Оконные переплеты.](#)

[Внешние пропорции.](#)

[Разнообразие стилей.](#)

[Расположение.](#)

[Капитульные залы.](#)

[Часовни.\[426\]](#)

[Приходские церкви.](#)

[Детали.](#)

[Гробницы.](#)

[Гражданская и жилая архитектура.](#)

[ГЛАВА IV. АРХИТЕКТУРА ШОТЛАНДИИ.](#)

[ГЛАВА V. ИРЛАНДИЯ.](#)

[Круглые башни и молельни.](#)

[КНИГА VIII. ИСПАНИЯ И ПОРТУГАЛИЯ.](#)

[ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.](#)

[ИСПАНИЯ. ВВЕДЕНИЕ.](#)

[ГЛАВА II. СОДЕРЖАНИЕ.](#)

[Ранний испанский романский стиль.](#)

[Ранняя испанская готика.](#)

[Средневековый испанский стиль.](#)

[Поздняя испанская готика.](#)

[Стиль мореско.](#)

[ГЛАВА III. ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[Монастырские здания.](#)

[Муниципальные здания.](#)

[Замки.](#)

[ГЛАВА IV. ПОРТУГАЛИЯ.](#)

[ЧАСТЬ III. САРАЦЕНСКАЯ И ДРЕВНЯЯ АМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.](#)

[КНИГА I.](#)

[ГЛАВА I. САРАЦЕНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ХРИСТИАНСКИХ СТРАНАХ, ИЛИ ВИЗАНТИЙСКО-САРАЦЕНСКАЯ.](#)

[ВВЕДЕНИЕ.](#)

[ГЛАВА II. СИРИЯ И ЕГИПЕТ.](#)

[Мечеть в Дамаске.](#)

[Египет.](#)

[Мекка.](#)

[Барбария.](#)

[ГЛАВА III. ИСПАНИЯ.](#)

[Кордова.](#)

[Хиральда в Севилье.](#)

[Алькасар в Севилье.](#)

[Альгамбра.](#)

[ГЛАВА IV. ТУРЦИЯ.](#)

[Сулеймания.](#)

[Гражданская и жилая архитектура.](#)

[ГЛАВА V. ПЕРСИЯ.](#)

[Мечеть в Тебризе.](#)

[Гробница в Султание. \(1303-1316 гг. н. э.\)](#)

[Дворцы.](#)

[Туркестан.](#)

[КНИГА II. ДРЕВНЯЯ АМЕРИКА.](#)

[ГЛАВА I. ВВЕДЕНИЕ.](#)

[ГЛАВА II. ЦЕНТРАЛЬНАЯ АМЕРИКА.](#)

[Юкатан.](#)

[ГЛАВА III. ПЕРУ.](#)

[УКАЗАТЕЛЬ К ТОМУ I И II.](#)

[Сноски](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

## Электронная книга проекта «Гутенберг» « » («Архитектура в разных странах мира») История архитектуры во всех странах, тома 1 и 2, 3-е изд.

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

**Название:** История архитектуры во всех странах, тома 1 и 2, 3-е изд.

**Автор:** Джеймс Фергюсон

**Редактор:** Ричард Фене Спирс

**Дата выпуска:** 1 ноября 2017 г. [электронная книга № 55870]  
Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

**Язык:** английский

**Благодарности:** Произведено Соней Шерман, Альбертом Ласло и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

\*\*\* НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВО ВСЕХ СТРАНАХ», ТОМЫ 1 И 2, 3-Е ИЗДАНИЕ. \*\*\*

### Примечание транскрибатора

Изображение на обложке было создано транскриптором и находится в общественном достоянии. К иллюстрациям, для которых указан масштаб (например, 50 футов к 1 дюйму), добавлены масштабные линейки с пометкой «1 дюйм», чтобы указать размер изображения, как оно напечатано в оригинальной книге. Знаки «Ditto» были заменены текстом, который они представляют. В печатный текст были внесены некоторые исправления. Они перечислены во второй примечании транскрибатора в конце текста.





ВИД ФАСАДА КОЛОНСКОГО СОБОРА.

## ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВО ВСЕХ СТРАНАХ,

С НАИБОЛЕЕ ДАВНИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ.

ДЖЕЙМС ФЕРГЮСОН, D.C.L., F.R.S., M.R.A.S.,

ЧЛЕНОМ КОРОЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА БРИТАНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ,

*и т. д. и т. д. и т. д.*



Разрез Парфенона, отражающий взгляды автора на проникновение света.

В ПЯТИ ТОМАХ. — Том I.

*ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ.*

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Р. ФЕНЕ СПИЕРСА, F.S.A.,  
ЧЛЕНОМ КОРОЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА БРИТАНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ.

ЛОНДОН:  
ДЖОН МУРРЕЙ, АЛБЕМАРЛ-СТРИТ,  
1893.

*Права на перевод защищены.*  
**АРХИТЕКТУРА ФЕРГЮССОНА.**

*Третье издание, с 330 иллюстрациями, 2 тома, средний формат 8vo, 31 шиллинг 6 пенсов.*

## ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННЫХ СТИЛЕЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Покойный Джеймс Фергюсон, член Королевского общества.

Новое издание, переработанное и дополненное. Со специальным разделом, посвященным архитектуре Америки.

Автор: Роберт Керр, профессор архитектуры Королевского колледжа в Лондоне.

**ТОТ ЖЕ АВТОР.**

*Новое и более дешевое издание, с 400 иллюстрациями, средний формат 8vo, 31 шиллинг 6 пенсов.*

## ИСТОРИЯ ИНДИЙСКОЙ И ВОСТОЧНОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

ЛОНДОН: ПЕЧАТЬ УИЛЬЯМА КЛОУЗА И СЫНОВЬЯ, ЛИМИТЕД,  
СТЭМФОРД-СТРИТ И ЧАРИНГ-КРОСС.

## ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ.

Краткая биография покойного Джеймса Фергюсона и статья профессора Керра о его особых качествах, которые помогли ему стать историком архитектуры, были опубликованы в предисловии к третьему изданию «Истории современных стилей архитектуры», вышедшему в 1891 году, поэтому нет необходимости повторять их здесь. Однако краткое резюме нескольких работ, которые он опубликовал по истории архитектурных стилей, возможно, будет представлять некоторый интерес в качестве документа.

Первой работой г-на Фергюсона, посвященной истории архитектурных стилей, был большой том в формате октаво, опубликованный в 1849 году под названием «Историческое исследование истинных принципов красоты в искусстве, особенно в архитектуре». Около трети тома было посвящено введению, которому г-н Фергюсон придавал такое большое значение, что в предисловии он заявил, что считает его текстом, а остальную часть работы (а именно, описание различных стилей) — лишь иллюстрацией того, что было изложено в нем. Суть этого введения была впоследствии опубликована в его более поздних работах, к которым была добавлена ценная глава «Этнография в приложении к архитектуре». Работа содержала только историю ранних стилей от египетского до римского, но автор намеревался в последующих томах рассмотреть христианские, языческие и современные стили архитектуры.

Это намерение так и не было реализовано, но книга легла в основу другого труда, опубликованного в 1855 году под названием «Справочник по архитектуре», который включал историю индийского, китайского, ассирийского, египетского, греческого, римского, сасанидского и сарацинского стилей в первом томе и христианского искусства во втором. Второе издание, представлявшее собой только переиздание первого, появилось в 1859 году, а вскоре после этого, в 1862 году, был опубликован третий том, посвященный истории современных стилей ( ). После пересмотра и расширения работы в 1873 году этот третий том стал четвертым, как объясняется ниже.

В 1865 и 1867 годах материалы «Справочника» были переработаны, чтобы сформировать историческую последовательность вместо топографической, и была опубликована новая работа под названием «История архитектуры»; первая часть была посвящена древней архитектуре от египетской до римской; вторая — христианской; а третья — языческой архитектуре, включая сарацинскую, индийскую, китайскую и мексиканскую.

В 1874 году появилось второе издание этой работы (из которого были исключены все разделы, посвященные Индии и Китаю, и опубликованы отдельно в 1876 году в виде третьего тома под названием «Индийская и восточная архитектура»), а в главы, посвященные Ассирии и Византии, было добавлено много нового материала.

В настоящем издании (1893), которое является *третьим изданием* «Истории архитектуры», редактор постарался по мере своих сил следовать курсу, который сам г-н Фергюсон избрал при публикации новых изданий, а именно: переписать те части, которые в результате последующих открытий оказались неверными или сомнительными. Например, в разделе «Египетская архитектура» точные измерения пирамид, сделанные г-ном

Флиндерсом Петри, и его исправления теорий Лепсиуса в отношении Лабиринта предоставили редактору информацию, которая была неизвестна г-ну Фергюсону. Исправления такого рода внесены в текст. С другой стороны, в книге «Ассирийская архитектура» не появилось абсолютно ничего нового, и поэтому теории г-на Фергюсона относительно реставрации ассирийских дворцов были сохранены; однако, поскольку мнение археологов склоняется скорее в сторону сводчатых крыш главных залов, были добавлены сноски с мнениями иностранных археологов по этому вопросу, между которыми и мнениями г-на Фергюсона студенту остается судить самому.

В работе, посвященной Персии, точность взглядов г-на Фергюсона на планировку персидских дворцов, впервые опубликованных в 1855 году, была подтверждена более поздними раскопками в Персеполе, Сузах и Пасаргадах, и в качестве примечаний приведены записи об этих раскопках.

Результаты недавних открытий в Греции и Италии были зафиксированы, иногда в тексте, иногда в сносках; были внесены изменения в главу о парфянской и сасанидской архитектуре ( ). Фотографии М. Дьелафоя позволили редактору исправить некоторые гравюры, скопированные с иллюстраций Коста.

Важные изменения были внесены во вторую часть, посвященную христианской архитектуре; византийский стиль был помещен первым не только по хронологическим причинам, как первый совершенный христианский стиль, но и из-за невозможности иначе проследить развитие раннехристианских стилей в Италии в V веке и последующих столетиях.

Романский, или раннехристианский, стиль в Италии был включен в Книгу II вместе с более поздними изменениями стиля в этой стране; это позволило редактору поместить описание собора Святого Марка в Венеции в первую главу, посвященную Италии, к которой оно относится хронологически, вместо того, чтобы помещать его после раздела, посвященного остроконечному итальянскому готическому стилю. Глава, посвященная итальянскому византийскому стилю, была опущена, а два или три здания, описанные в ней, перенесены в главу, посвященную византийско-романскому стилю. Благодаря новой структуре теперь можно почти хронологически проследить различные этапы развития стиля в Италии.

В книге о византийском стиле некоторые примеры в Иерусалиме, приписываемые Константину, были перенесены в эпоху Юстиниана; но это, естественно, последовало за другим очень важным изменением — описание так называемой мечети Омара, Купола Скалы, было перенесено в раздел о сарацинском стиле. Хорошо известно, что у г-на Фергюсона было мало сторонников его теорий относительно строителей этого сооружения, и работа профессора Хейтера Льюиса теперь устранила все сомнения относительно того, что оно было построено халифом Абд эль-Меликом и его последователями. Это изменение потребовало полного пересмотра описания Гроба Господня, для чего основными источниками послужили работы профессора Уиллиса и профессора Хейтера Льюиса.

Были внесены различные исправления в даты, относящиеся к мечетям в Каире, а французская экспедиция в Тунис позволила редактору добавить план и вид великой мечети Керуана, самого священного мусульманского сооружения после Мекки и одного из величайших ранних примеров, о котором почти ничего не было известно.

Около сорока гравюр на дереве были специально подготовлены для этого нового издания, половина из которых посвящена темам, ранее не иллюстрированным, а остальные ( ) заменяют те, которые были некачественными или абсолютно неверными. В дополнение к этому, в другие гравюры на дереве были внесены различные изменения, где это было необходимо.

В ходе работы были упомянуты несколько авторитетных источников, но редактор желает выразить свою благодарность г-ну Фитцрою Доллу, г-ну Г. Х. Берчу и г-ну Артуру Хиллу за консультации по немецкому, английскому и ирландскому разделам соответственно.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ.

За период, прошедший с момента публикации первого издания этой работы,<sup>ш</sup> не появилось ни одной важной работы по истории архитектуры, которая пролила бы новый свет на теорию или практику этого искусства, и, за исключением Индии, не было обнаружено ни одного нового здания и не было опубликовано ни одной монографии, которые бы существенно дополнили наши общие знания.

По всей видимости, архитектурные произведения всех стран, упомянутых в этих двух томах, были изучены и описаны в достаточной степени для целей общего историка. Конечно, еще предстоит проделать огромную работу, прежде чем будет собрана вся информация, необходимая для изучения того или иного стиля, но, вероятно, в странах Старого Света уже не осталось ничего действительно важного, что могло бы изменить наши взгляды или теории, основанные на том, что мы знаем на данный момент.

Единственным исключением из этого удовлетворительного положения дел является наше знание, или, скорее, незнание, истории древней архитектуры Нового Света, рассматриваемой на последних страницах этой работы. В последнее время к тому немногому, что мы знали раньше, не было добавлено ничего важного, и теперь есть опасения, что долгожданная работа г-на Сквайера о древностях Перу может никогда не увидеть свет, по крайней мере, не под эгидой ее автора, а работа графа де Вальдека добавляет очень мало, если вообще что-то, к тому, что мы знали раньше. На самом деле необходимо, чтобы кто-нибудь лично ознакомился со всеми различными стилями, существующими между верховьями Колорадо и пустыней Атакама, в такой степени, чтобы быть в состоянии установить относительную последовательность их дат и обнаружить сходства там, где они существуют, или указать различия, которые ускользают от внимания случайного наблюдателя. В ближайшие несколько лет фотография, возможно, поможет путешественникам, не выходящим из дома, сделать многое в этом направлении, но фотография никогда не сможет сделать все, и для точного определения многих пока неясных вопросов необходимы местные знания. Проблема фактически идентична той, с которой столкнулись индийские антиквары около тридцати лет назад. В то время мы знали об истории индийской архитектуры меньше, чем сейчас знаем об американской, но в настоящее время дату постройки каждого здания и каждой пещеры в Индии можно определить с почти абсолютной точностью до пятидесяти, а в крайнем случае до ста лет; последовательность везде ясна, и все можно отнести к расе и религии, которые практиковали этот особый стиль. В Америке существуют такие же ярко выраженные местные особенности стиля, как и в Индии, сопровождаемые столь же легко обнаруживаемыми сходствами или различиями, и я убежден, что то, что было сделано для Индии, можно легко осуществить для Америки, причем с еще более удовлетворительными и важными результатами для истории и этнографии этой великой страны.

Эта тема заслуживает внимания любого, кто возьмется за нее, поскольку это единственный известный нам на данный момент способ восстановить древнюю историю страны из мрака, который ее окружает, и проследить связь между Старым и Новым Светом,

если она существовала, но это практически единственная глава в истории архитектуры, которая еще не написана.

Несмотря на скудность нового материала, завершение великого труда М. Плейса о Хорсабаде, исследования Вуда в Эфесе, путешествия доктора Тристрама по Моаву, а также другие менее значительные работы и новые фотографии других мест позволили снабдить эту работу двадцатью или тридцатью гравюрами на дереве, представляющими либо новые примеры, либо заменяющими менее совершенные иллюстрации. Более того, опыт, полученный за промежуток времени от чтения и личного знакомства со зданиями, которые я ранее не посещал, особенно в Италии, позволил мне значительно дополнить текст и исправить или изменить впечатления, основанные на менее совершенной информации. Эти изменения, наряду с тщательной редакцией всего текста, как мы надеемся, сделают это издание значительно лучшим по сравнению с предыдущим.

Как упоминается в предисловии к тому, содержащему «Историю современных стилей архитектуры» ( ), схема настоящего издания такова, что два тома, которые сейчас публикуются, должны содержать описание всех древних стилей архитектуры, известных в Старом или Новом Свете, за исключением Индии.

В первом издании индийские стили занимали около 300 страниц и были иллюстрированы 200 гравюрами на дереве. В настоящем издании предлагается удвоить объем текста и добавить дополнительные иллюстрации, которые могут потребоваться для полного освещения темы. Когда это будет сделано, он станет отдельным томом, либо третьим томом общей «Истории архитектуры», либо полным и независимым произведением, которое будет продаваться отдельно. Если не произойдет ничего непредвиденного, что могло бы помешать этому, ожидается, что работа будет опубликована до конца следующего года (1875).

История современных стилей архитектуры, опубликованная в прошлом году, станет четвертым и заключительным томом работы или может рассматриваться как полный и независимый трактат и, как и том, содержащий Историю индийской архитектуры, будет продаваться отдельно.

Как указано в предисловии к первому изданию, первоначально предполагалось добавить главы о том, что тогда называлось кельтскими или друидскими руинами. Однако, когда этот вопрос был тщательно изучен с этой целью, выяснилось, что все это было такой запутанной массой противоречивых теорий и фантазий, что никакие факты или даты не были настолько установлены, чтобы их можно было рассматривать как исторические. В результате материалы, собранные для этой цели, были в 1872 году опубликованы в отдельном томе под названием «Грубые каменные памятники» в форме скорее аргументации, чем истории.

Как и следовало ожидать, работа такого рода, подвергающая сомнению устоявшуюся веру в друидов, подверглась значительной враждебной критике, но пока не появилось ничего, что затрагивало бы суть вопроса или опровергало какие-либо из более важных выводов, сделанных в ней. С другой стороны, все, что с тех пор стало известно, подтверждает их самым удовлетворительным образом. Например, исследования полковника Брунона в Мадрасене и его окрестностях в Алжире доказали, что курганы на этом кладбище относятся к римской эпохе.<sup>4</sup> В Индии были раскопаны и сфотографированы дольмены с резьбой и надписями, так что их возраст больше не вызывает сомнений, а другие, столь же архаичные по форме, принадлежат правящим семьям вождей и до сих пор используются ими. И, наконец, что не менее важно, исследования доктора Шлимана в Хиссарлике лишили сторонников доисторической теории одного из их наиболее правдоподобных аргументов.

На глубине 81/(<sub>2</sub>) метра от поверхности он обнаружил остатки города, окруженного стеной, с мощеными улицами, богатым золотом, серебром и медью, их сплавами — электроном и бронзой, и всеми признаками высокой цивилизации. Выше этого, через четыре или пять метров последовательных отложений, указывающих, вероятно, на продолжительность в два раза больше веков, не было найдено никаких следов металла, но, как он выражается, «ungeheure menge» и, в другом месте, «kolossale menge», неограниченное количество грубых каменных орудий всех видов. Выше этого снова остатки греческого города Илиум Новум.

Если так было в Малой Азии в исторические времена, то бесполезно спорить о том, что, когда импортированная цивилизация римлян исчезла, бритты, возможно, не вернулись к своей старой вере и старым обычаям и придерживались их до тех пор, пока новое завоевание и новая вера не привели к их окончательному отказу от них. Может быть, так и было, а может быть, и нет, но пока не будет приведено более веское доказательство, чем то, которое было представлено до сих пор, *априорный* аргумент о невероятности в настоящее время не будет иметь большого значения. Когда факты, изложенные в «Грубых каменных памятниках», будут признаны или заменены каким-либо более убедительным набором выводов, их история может быть добавлена в качестве пятого тома к этой работе. До тех пор люди должны довольствоваться туманным нигилизмом доисторического мифа.



## ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ.

Хотя настоящая работа в некоторых отношениях может рассматриваться лишь как новое издание «Справочника по архитектуре», тем не менее изменения, как по содержанию, так и по форме, были настолько обширными, что принятие нового названия стало практически необходимым. Топографическая структура, которая лежала в основе «Справочника», была отменена, и вместо нее была введена историческая последовательность. Это полностью изменило аргументацию книги и, с учетом связанных с этим изменений и дополнений, сделало ее практически новой работой; она, конечно, содержит все, что было включено в предыдущее издание, но с большим количеством нового и небольшим количеством того, что сохранило свою первоначальную форму.

Логические причины этих изменений будут изложены в соответствующих местах текста, но пока, поскольку предисловие является той частью книги, которая должна содержать все личные пояснения, я надеюсь, что меня не обвинят в эгоизме, если я воспользуюсь этой условной свободой, чтобы объяснить, как эта работа приобрела свою нынешнюю форму.

Мне посчастливилось посвятить много лет своей жизни изучению архитектуры — как вида изобразительного искусства — в исключительно благоприятных условиях: я не только смог расширить свои личные наблюдения, изучив примеры, найденные почти во всех странах между Китаем и побережьем Атлантического океана, но и жил в тесном контакте с народом, который по-прежнему практиковал свое традиционное искусство по тем же принципам, что и архитекторы средневековья при создании схожих, но едва ли более красивых или более оригинальных произведений. Благодаря этим предпосылкам я обладал значительным объемом информации о зданиях, которые ранее не были описаны, и — что я считал более ценным — пониманием теории искусства, которая, безусловно, была еще более новой.

Считая эти знания и принципы достаточно важными, чтобы оправдать свои действия, я решил опубликовать работу « », в которой они должны были быть воплощены; и, преследуя эту идею, шестнадцать лет назад я написал книгу под названием «Истинные принципы красоты в искусстве». Эта работа не была — и не должна была быть — популярной по своей форме. Это была попытка молодого автора сделать то, что он считал правильным и лучшим, не спрашивая мнения публики по этому вопросу, и первым результатом, как и следовало ожидать, было то, что ни один издатель не захотел взяться за эту работу. В результате в 1849 году издательство Longmans опубликовало только первый том, причем за мой счет и на мой риск. События показали, что книготорговцы были правы. Книга не продавалась, и возник вопрос, стоит ли мне тратить время и деньги на работу, которая не нужна публике, или же разумнее будет отказаться от нее и дожидаться более благоприятного случая. Различные обстоятельства, не имеющие отношения к общественному интересу, побудили меня в то время принять последнее решение, и я чувствовал, что могу сделать это без какого-либо нарушения верности, поскольку работа, опубликованная на тот момент, была завершена сама по себе, хотя и предполагалось добавить еще два тома к уже опубликованному.

Спустя несколько лет г-н Мюррей предложил мне использовать материалы, собранные для более амбициозной работы, в более популярной форме «Справочника по архитектуре». Работа была написана в гораздо более популярном стиле, чем тот, который я использовал ранее, или чем тот, который мне нравился тогда, или чем тот, который я сейчас считаю достойным этой темы; но результат показал, что этот стиль гораздо лучше соответствовал запросам публики, и на этот раз работа имела успех. С момента ее публикации в 1855 году было продано большое количество экземпляров; в настоящее время работа уже несколько лет как распродана, и требуется новое издание. В этих условиях возник вопрос, не лучше ли переиздать справочник в его первоначальном виде с такими дополнениями и исправлениями, которые допускает его структура, или же не лучше ли вернуться к форме, близкой к той, которая была использована в «Истинных принципах», а не к той, которая была использована при составлении справочника, как более достойной этой темы и лучше способной раскрыть ее важность.

Огромные преимущества исторического метода перед топографическим слишком очевидны, чтобы их нужно было указывать, когда цель состоит в том, чтобы дать общее представление о всей теме, рассматриваемой в этих томах, или когда делается попытка проследить связь между различными частями. Если цель состоит только в описании отдельных стилей или отдельных зданий, топографическая организация может оказаться более удобной, но когда предпринимается попытка выйти за эти рамки, исторический метод является единственным, который позволяет это сделать. Полагая, что архитектурная общественность в настоящее время желает чего-то большего, чем просто сухая информация о возрасте и форме зданий, было решено переработать работу и принять историческую организацию.

В данном случае не кажется, что существует обычное возражение против такой перестройки — что она нарушит преемственность между старым и новым изданием — поскольку, какой бы метод ни был принят, нынешняя работа практически должна быть новой книгой. Объем информации, полученной за последние десять лет, был настолько велик, что даже в нынешнем томе значительная его часть должна была быть переписана, а также добавлено много нового. Во втором томе изменения будут еще более значительными. Публикация великого национального труда по испанским древностям <sup>1</sup>, работы Парсерисы «Beauties, &c., of Spain» («Красоты Испании») <sup>2</sup> и, прежде всего, работы г-на Стрита <sup>3</sup> сделали испанскую архитектуру такой же понятной, как и архитектуру любой другой страны, хотя десять лет назад она была загадкой и головоломкой. Работа Шульца <sup>4</sup> оказала ту же услугу южной Италии, а публикации Де Воге <sup>5</sup> и Тексье <sup>6</sup> потребуют совершенно нового подхода к ранней истории византийского искусства. Французы в течение последних десяти лет были заняты редактированием своих национальных памятников, так же как и немцы. Так что в Европе осталось описать уже мало что из важного. В Азии также достигнут большой прогресс. Благодаря фотографии мы познакомились со многими зданиями, о которых раньше знали только по описаниям, а индуистские и мусульманские памятники Индии теперь в целом доступны для публики. Работа полковника Юла <sup>7</sup> о Бирме и работа М. Муо <sup>8</sup> о Сиаме познакомили нас с формой зданий этих стран, а Китай также открылся для студентов-архитекторов. Когда писался Справочник, было много мест и зданий, о которых не было достоверной информации. Сейчас это вряд ли можно сказать о каких-либо действительно важных зданиях, и поэтому, по-видимому, настало время указать их принадлежность, если это вообще возможно, и поднять изучение архитектуры с уровня сухих деталей измерений до уровня исторической науки.

В настоящей работе предполагается, что первые два тома будут охватывать тот же объем материала, что и два тома «Справочника» в первоначальной публикации, с необходимыми дополнениями, чтобы включить все последние достижения в наших знаниях; будут

добавлены главы о кельтских — или, как их обычно называют, друидских — руинах, опущенных в «Справочнике». Таким образом, «История современной архитектуры» составит третий том работы; и когда — если когда-нибудь — она будет переиздана, планируется добавить глоссарий архитектурных терминов и другие материалы, необходимые для завершения книги. Когда все это будет сделано, объем работы увеличится с 1500 страниц, которые составляют три тома в их нынешнем виде, до более чем 2000 страниц, а иллюстраций будет не меньше.<sup>4</sup> Несмотря на все это, слишком очевидно, что даже тогда работа может рассматриваться только как введение в тему, и для полного освещения даже наших нынешних знаний по истории архитектуры потребовалась бы работа, по крайней мере, в десять раз больше. Любой, кто хоть немного знаком с литературой по этой теме, сразу поймет, почему это так. Например, Виолле-ле-Дюк сейчас публикует словарь французской архитектуры XI–XVI веков. По завершении работа будет состоять из десяти томов и, вероятно, 5000 иллюстраций. Однако даже это ни в коей мере не исчерпает историю стиля в одной стране Европы за указанные пять веков. Потребуется не менее столько же томов, чтобы проиллюстрировать, пусть даже несовершенно, архитектурную историю Англии за тот же период. Германия заполнила бы такое же количество томов; и средневековая архитектура Италии и Испании не могла бы быть описана в меньшем объеме.

Другими словами, пятидесяти томов и 20 000 гравюр на дереве едва хватило бы, чтобы завершить то, что в настоящей работе должно быть сжато в 500 страниц с таким же количеством иллюстраций.

В этих условиях легко понять, что эта книга далеко не претендует на то, чтобы быть полной или исчерпывающей историей искусства. Это ни атлас, ни географический справочник, а просто общая карта архитектурного мира, и — если позволите небольшую шутку — на проекции Меркатора. Ее можно было бы с полным правом назвать сокращенным изложением « », если бы существовала какая-то более обширная история, из которой она могла бы быть сокращена. В свое время я намеревался назвать ее «Историческое введение в изучение архитектуры как вида изобразительного искусства», но, хотя такой заголовок вполне точно описывал бы общий объем работы, его длина вызывает возражения и, как и всякая перифраза, может быть неправильно истолкована.

Поэтому было решено использовать простое название «История», исходя из того, что оно вполне подходит для данного произведения, по крайней мере до тех пор, пока не появится более достойное название. Учитывая ограничения, которые пришлось наложить на объем работы, очевидно, что основная трудность ее составления заключалась, во-первых, в том, чтобы сжать столь обширную тему в столь небольшом объеме, а во-вторых, в том, чтобы определить, какие здания выбрать для иллюстраций, а какие отклонить. Было бы гораздо проще объяснить все необходимое, если бы количество гравюр было удвоено. Если бы текст был увеличен в той же пропорции, то многие вещи могли бы стать понятными для всех, а теперь, боюсь, от моих читателей потребуется определенный объем предварительных знаний. Однако это противоречило бы некоторым из основных целей настоящего издания, которое призвано дать общее представление об истории и философии данной темы, не увеличивая при этом объем работы до неудобных размеров и не повышая цену, что сделало бы ее недоступной для большого числа читателей. Следовательно, при отборе иллюстраций был принят следующий принцип: во-первых, ни один из действительно важных типичных образцов искусства не должен быть пропущен без иллюстраций, которые сделают их понятными; во-вторых, выбираются те примеры, которые примечательны либо своей внутренней ценностью, либо прямым отношением к разъяснению прогресса или сходства обсуждаемого стиля; все остальные были строго отвергнуты как не имеющие отношения к делу, несмотря на почти непреодолимое искушение иногда украсить мои страницы очаровательными иллюстрациями. Читатель, желающий получить информацию, не

имеющую отношения к общей линии повествования, должен поэтому обратиться к монографиям или другим специальным работам, которые единственные могут удовлетворить его потребности.

Возможно, некоторые вещи, которые могут вызвать замечания на следующих страницах, станут понятнее, если я упомяну здесь о различии во мнениях, которое часто отмечается между высказанными мною взглядами и общепринятыми взглядами на некоторые вопросы древней истории или этнологии. Я всегда осознавал существование этого расхождения, но оно казалось мне почти неизбежным следствием различных методов исследования. Почти все, кто до сих пор писал на эти темы, черпали информацию из греческих и римских письменных источников, но, если я не ошибаюсь, этого недостаточно. Классические авторы были очень плохо осведомлены об истории народов, которые предшествовали им или окружали их; они знали очень мало об археологии своих собственных стран и еще меньше об их этнографии. Поэтому, пока наши исследования ограничиваются тем, что они написали, многие важные проблемы остаются нерешенными и, вероятно, всегда будут оставаться нерешенными, как это было до сих пор.

Я убежден, что литологический метод исследования не только способен в значительной степени восполнить недостатки графического метода и дать новые полезные результаты, но и что информация, полученная с его помощью, гораздо более достоверна, чем все, что можно извлечь из книг того раннего века. Поэтому меня несколько не пугает то, что такие люди, как Нибур, Корнуолл Льюис или Гроте, пришли к выводам, отличным от тех, которые я осмелился высказать на следующих страницах. Их информация полностью основана на том, что написано, и, похоже, ни им, ни какому-либо из наших лучших ученых не приходило в голову, что в архитектурных остатках древности заложены элементы истории или этнографии.

В то время как они пристально смотрели на одну сторону щита, я, как мне кажется, мельком увидел другую.

Случайностью моей жизни — я не утверждаю, что это достоинство — было то, что я путешествовал по всему Старому Свету. Я видел многое, чего они никогда не видели, и имел доступ к источникам информации, о существовании которых они даже не подозревают. Пока они пытались согласовать то, что греческие или римские авторы говорили о народах, которые никогда не писали книг и о которых, следовательно, у них было мало информации, я пытался прочитать историю, которую эти самые люди запечатлели в камне, буквами, более четкими и гораздо более неизгладимыми, чем те, что написаны чернилами. Если, следовательно, мы пришли к разным выводам, то, возможно, это скорее связано с источниками, из которых почерпнута информация, чем с какими-либо различиями между людьми, которые ее озвучивают.

С момента изобретения книгопечатания я вполне готов признать, что «*litera scripta*» может быть достаточной. В такое время, как настоящее, когда девять десятых населения умеют читать, и каждый, у кого есть что сказать, спешит напечатать это или произносит речь, которая напечатается на следующее утро в газете «*»*, каждое чувство и каждая информация о народе могут быть извлечены из его книг. Но в средние века, а также в ранние периоды греческой и римской истории это, безусловно, не было так. Еще меньше это было характерно для Египта, Индии и многих других стран; и применять наш английский опыт XIX века ко всем этим странам, на мой взгляд, было бы ошибкой. В тех странах и в те времена люди, жаждавшие бессмертия, были вынуждены воплощать свои стремления в стенах своих гробниц или храмов. Те, у кого в душе жила поэзия, в девяти случаях из десяти выражали ее с помощью более привычных средств — скульптуры или живописи, а не письменности. Мне кажется, что игнорировать это при попытке понять нравы и обычаи или

историю древнего народа — значит отбросить половину, и как правило, самую ценную половину, а в некоторых случаях и всю совокупность доказательств, имеющих отношение к данному предмету. До тех пор, пока ученые будут упорно верить, что все, что можно узнать о древнем мире, можно найти в их книгах, и решительно игнорировать свидетельства архитектуры и искусства, у нас мало общего. Поэтому я не испытываю ни смущения, ни стыда, когда мне говорят, что люди с обширнейшими книжными знаниями пришли к выводам, отличным от моих — напротив, если бы мы согласились в каком-то вопросе, который не был затронут в их современных работах, я скорее склонился бы к подозрению, что здесь есть какая-то ошибка, и не решился бы это записывать.

Есть еще один момент, в котором, как мне кажется, существует недоразумение, которое, вероятно, легче устранить личным объяснением, чем каким-либо другим способом. Очень часто в адрес моих произведений выдвигается возражение, что я не понимаю и не ценю красоту готической архитектуры и, следовательно, критикую ее с неоправданной строгостью. Я сожалею, что такое мнение преобладает, отчасти потому, что оно препятствует распространению взглядов, которые я стремлюсь пропагандировать, но в большей степени потому, что в то время, когда в этой стране восхищение готическим искусством является почти всеобщим, оно отчуждает от меня лучших людей, любящих искусство, и мешает им сотрудничать со мной в совершенствовании нашей архитектуры, что является великой целью, которая нам всем дорога.

Если сейчас я не могу говорить о готической архитектуре с таким же энтузиазмом, как другие, то в начале моей карьеры студента-искусствоведа это было совсем не так. Долгое время после того, как я обратил свое внимание на эту тему, я знал и верил только в средневековые стили и был так же удивлен, как и самый преданный поклонник готической архитектуры, когда кто-то предположил, что с ней можно сравнивать какие-либо другие формы. Если я тогда не научился понимать это, то это было не из-за недостатка внимания и изучения. Я настолько проникся ее духом, что мне казалось, будто я вижу, как можно сделать готическое искусство лучше, чем оно было в средневековье или после него; и я так считаю и сейчас. Но чтобы это сделать, нужно свободно мыслить, а не рабски копировать.

Моя вера в исключительное превосходство средневекового искусства впервые пошатнулась, когда я познакомился с великолепными остатками империй Моголов и Патанов в Агре и Дели и увидел, сколько красоты даже остроконечного стиля было упущено в Европе в средние века. Моя уверенность еще больше пошатнулась, когда я увидел, какое богатство и разнообразие создали индусы не только без остроконечных арок, но и вообще без каких-либо арок. И я излечился, когда, лично осмотрев руины Фив и Афин, понял, что по крайней мере равная красота может быть достигнута с помощью методов, диаметрально противоположных тем, которые использовали средневековые архитекторы.

После столь обширного исследования было легко понять, что красота в архитектуре заключается не в остроконечных или круглых арках, в капителях кронштейнов или горизонтальных архитравах, а в продуманной уместности дизайна и интеллектуальной элегантности деталей. Я убедился, что ни одна форма сама по себе не лучше другой, и что во всех случаях лучшими являются те, которые наиболее подходят для целей, для которых они применяются.

Эти принципы, лежащие в основе рассуждений, изложенных в этой книге, кажутся мне настолько самоочевидными, что я убежден: даже среди самых ярых поклонников средневекового искусства найдется очень мало тех, кто не согласился бы с ними, если бы прошел тот же курс образования, что и я. Я убежден, что большая разница, которая, как кажется, существует между моими взглядами и взглядами моих оппонентов, почти полностью обусловлена этим случайным обстоятельством образования.

Однако, помимо этого, мы не должны упускать из виду тот факт, что на протяжении трех столетий все архитекторы Европы были единодушны в том, что все их искусство начиналось и заканчивалось копированием классических форм и деталей. Когда наступила реакция, она, к сожалению, не пошла в сторону свободы, а в сторону более рабского подражания другому стилю, который — был ли он лучше или хуже сам по себе — не был стилем нашего времени и не соответствовал нашим потребностям и чувствам.

Возможно, неудивительно, что после трех веков упорства в одном конкретном направлении люди перестали верить в возможность использования разума или оригинальности в архитектурном дизайне. Однако, поскольку я могу привести в пользу своей точки зрения 3000 лет безупречного успеха во всех странах и при любых обстоятельствах, в противовес 300 годам абсолютного провала в результате использования системы копирования, хотя и при обстоятельствах, наиболее благоприятных для успеха в других отношениях, кажется, по крайней мере, *априорно* вероятным, что я прав, а копиисты ошибаются.

Возможно, я обманываю себя, но не могу не замечать признаки реакции. Некоторые люди начинают осознавать, что «археология — это не архитектура», и хотели бы видеть что-то более разумное, чем попытки воспроизвести средневековые. К сожалению, их просвещенность скорее ведет к унынию, чем к надежде. «Если, — спрашивают они, — мы не можем найти то, что ищем, в нашем собственном национальном стиле, где же нам его искать?» Очевидный ответ, что его можно найти в здравом смысле, где его нашли все остальные, кажется им несущественным. Для большинства людей архитектура — это загадка, нечто отличное от всех других видов искусства, и они не понимают, что она подчиняется тем же правилам, что и все остальные виды искусства, и должна практиковаться таким же образом, если хочет быть успешной.

Независимо от того, осознает ли нация в ближайшее время важность этого прозаического антиклимакса, одно, по крайней мере, кажется определенным и вселяет большую надежду. Люди не удовлетворены тем, что происходит; в обществе царит беспокойный, пытливый дух, и если только людей удастся побудить серьезно задуматься об этом, я убежден, что они будут так же удивлены своим нынешним восхищением готическими ратушами и мемориалами Альберта в Гайд-парке, как мы сейчас удивляемся готическим фантазиям Горация Уолпола и людей его времени.

## ПРИМЕЧАНИЕ.

Хотя при выборе лучших источников для утверждений в тексте работы, а также тем для иллюстраций были приняты все возможные меры предосторожности, тем не менее, никому, кто знаком с состоянием литературы по архитектуре, не нужно говорить, что во многих областях существует мало материалов для правильного описания стиля, а имеющиеся чертежи часто настолько неточны и с настолько небрежно примененными масштабами, что порой невозможно избежать ошибок. Планы, представленные в книге, имеют слишком маленький масштаб, чтобы можно было увидеть мелкие ошибки, но, будучи нарисованными в едином масштабе 100 футов к 1 дюйму, или  $1/(1200)$  от реального размера, они вполне достаточны для сравнения, даже если они не являются математически точными. Их достаточно, чтобы читатель мог судить об относительных размерах двух зданий, просто осмотрев планы, так же точно, как если бы он видел сами здания, без фактического измерения всех их деталей.

Как правило, сечения или фасады зданий во всей книге нарисованы в масштабе, вдвое превышающем масштаб планов, а именно 50 футов к 1 дюйму, или  $1/600$  от реальных размеров; однако из-за больших размеров многих из них оказалось невозможным выполнить это во всех случаях: там, где это не было сделано, отклонение от правила всегда отмечается либо под гравюрой, либо в тексте.

В тексте не приводятся линейные размеры, за исключением тех, которые, как считается, можно считать достоверными, и во всех случаях они приведены в английских футах. Поверхностные измерения в тексте, как и планы, вполне достаточны для сравнения, хотя и не являются абсолютно точными. Одним из основных источников неопределенности в этом отношении является трудность понять, что именно следует включать в рассматриваемое здание. Например, следует ли считать часовню Богоматери в Эли неотъемлемой частью собора, или капитульную зал в Уэллсе? Следует ли считать ризницы, пристроенные к континентальным соборам, частью церкви? Или такие полуотделенные башни, как юго-западная в Бурже? Что составляет храм в Карнаке и какая его часть принадлежит гипостильному залу? Эти и пятьдесят других вопросов возникают почти в каждом случае, что может привести двух человек к очень разным выводам относительно внешних размеров здания, даже без учета ошибок, присущих несовершенным материалам.

Когда рисунок, с которого взята гравюра на дереве, не имел масштаба, или указанный масштаб был недостоверным, под гравюрой на дереве была сделана пометка «Без масштаба», чтобы предупредить читателя об этом факте. Когда гравюра на дереве была слишком велика для страницы или слишком мала, чтобы быть различимой при уменьшении до обычного масштаба, под ней был добавлен масштаб в футах, чтобы показать, что это исключение из правила.

Капители, окна и детали, которые предназначены для иллюстрации форм или конструкции, а не конкретных зданий, нарисованы в любом масштабе, который казался наиболее подходящим для выражения цели, для которой они вставлены; когда они примечательны своим размером или как отдельные примеры, был добавлен масштаб; но это исключение, а не правило.

Было приложено все возможное ( ), чтобы обеспечить максимальную точность, и во всех случаях указаны источники, из которых были взяты гравюры. Многие иллюстрации взяты из оригинальных чертежей и зданий, которые никогда ранее не публиковались.



## СОДЕРЖАНИЕ ТОМА I.

### Введение.

СТРАНИЦА

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                   |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| Часть I.—Раздел I. Введение.—II. Красота в искусстве.—III. Определение архитектуры.—IV. Масса.—V. Стабильность.—VI. Долговечность.—VII. Материалы.—VIII. Конструкция.—IX. Формы.—X. Пропорции.—XI. Резной орнамент.—XII. Декоративный цвет.—XIII. Скульптура и живопись.—XIV. Единообразие—XV. Подражание природе.—XVI. Ассоциация.—XVII. Новый стиль. —XVIII. Перспективы | <a href="#">3</a> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|

### ЧАСТЬ II.—ЭТНОГРАФИЯ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К АРХИТЕКТУРНОМУ ИСКУССТВУ.

|                                                                                   |                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| I. ВВЕДЕНИЕ                                                                       | <a href="#">52</a> |
| II. ТУРАНСКИЕ РАСЫ—религия, правительство, мораль, Литература, искусства и науки  | <a href="#">55</a> |
| III. СЕМИТСКИЕ РАСЫ—религия, правительство, мораль, литература, искусства и науки | <a href="#">64</a> |
| IV. КЕЛЬТСКИЕ РАСЫ—Религия, государственная мораль, Литература, искусства и науки | <a href="#">70</a> |
| V. АРИЙСКИЕ РАСЫ— религия, правительство, мораль, Литература, искусства и науки   | <a href="#">75</a> |

|                |                    |
|----------------|--------------------|
| VI. ЗАКЛЮЧЕНИЕ | <a href="#">83</a> |
|----------------|--------------------|

## ЧАСТЬ I.—ДРЕВНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

|         |                    |
|---------|--------------------|
| Вводный | <a href="#">87</a> |
|---------|--------------------|

|                             |                    |
|-----------------------------|--------------------|
| ОЧЕРК ЕГИПЕТСКОЙ ХРОНОЛОГИИ | <a href="#">90</a> |
|-----------------------------|--------------------|

## КНИГА I.—ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

|            |                    |
|------------|--------------------|
| I. Вводный | <a href="#">91</a> |
|------------|--------------------|

|                                                     |                    |
|-----------------------------------------------------|--------------------|
| II. ПИРАМИДЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ—Гробницы—Храмы | <a href="#">97</a> |
|-----------------------------------------------------|--------------------|

|                                                         |                     |
|---------------------------------------------------------|---------------------|
| III. ПЕРВОЕ ФИВАНСКОЕ ЦАРСТВО—Лабиринт—Гробницы—Пастухи | <a href="#">110</a> |
|---------------------------------------------------------|---------------------|

|                                                                                                                   |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| IV. ЦАРСТВО ФАРАОНОВ—Фивы—Высеченные в скале гробницы и храмы-Маммеиси—Гробницы—Обелиски—<br>Домашняя архитектура | <a href="#">118</a> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

|                                                                              |                     |
|------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| V. ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОД—Упадок искусства—Храмы в Дендерах—Калабше—Филе | <a href="#">139</a> |
|------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

|                                        |                     |
|----------------------------------------|---------------------|
| VI. ЭФИОПИЯ—Королевство Мероэ—Пирамиды | <a href="#">147</a> |
|----------------------------------------|---------------------|

## КНИГА II.—АССИРИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

|                                                                                                                        |                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ВВЕДЕНИЕ                                                                                                            | <a href="#">151</a> |
| II. ХАЛДЕЙСКИЕ ХРАМЫ                                                                                                   | <a href="#">157</a> |
| III. АССИРИЙСКИЕ ДВОРЦЫ—Вурка—Ниневия—Нимруд—Хорсабад—Дворец Сеннахериба, Коюнджик—Дворец Асархаддона—Храмы и гробницы | <a href="#">168</a> |
| IV. ПЕРСИЯ—Пасаргады—Персеполь—Сузы—Храмы Огня—Гробницы                                                                | <a href="#">194</a> |
| V. ИЗОБРЕТЕНИЕ АРКИ                                                                                                    | <a href="#">214</a> |
| VI. ИУДЕЯ—Иерусалимский храм                                                                                           | <a href="#">219</a> |
| VII. МАЛАЯ АЗИЯ—Историческое примечание—Гробницы в Смирне—Доганлу—Ликийские гробницы                                   | <a href="#">229</a> |

## КНИГА III.—ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

|                                                                                             |                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ГРЕЦИЯ—Историческое примечание—Пеласгическое искусство—Гробница Атрея—Другие останки     | <a href="#">240</a> |
| II. ЭЛЛИНСКАЯ ГРЕЦИЯ—ИСТОРИЯ ОРДЕНОВ—Дорические храмы в Греции—Дорические храмы на Сицилии— | <a href="#">251</a> |

Ионические храмы—Коринфские храмы—Размеры греческих храмов—Дорический орден—Ионический орден—  
Коринфский орден—Кариатиды—Формы храмов—Способ освещения храмов—Храм Дианы в Эфесе—Муниципальная  
архитектура—Театры—Гробницы—Кирена

## КНИГА IV.—ЭТРУССКАЯ, РИМСКАЯ, ПАРФЯНСКАЯ И САСАНИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

I. ЭТРУРИЯ—Историческая справка—Храмы—Высеченные в скале гробницы—Гробницы в Кастель д'Ассо—Курганы—  
Арка [289](#)

II. Рим—ВВЕДЕНИЕ [302](#)

III. РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА—Происхождение стиля—Архи—Ордена: дорический, ионический, коринфский,  
Композитный—Храмы—Пантеон—Римский храм в Афинах—в Баальбеке [305](#)

IV. БАЗИЛИКИ, ТЕАТРЫ И ТЕРМЫ—Базилики Траяна и Максенция—Провинциальные базилики—Театр в  
Оранже—Колизей—Провинциальные амфитеатры—Термы Диоклетиана [327](#)

V. ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ, ГРОБНИЦЫ И ДРУГИЕ ЗДАНИЯ—Арки в Риме; во Франции—Арки в Треве—Столпы  
Победы—Гробницы—Минерва Медика—Провинциальные гробницы—Восточные гробницы—Домашняя архитектура—  
Спалато—Помпеи—Мосты—Акведуки [347](#)

VI. АРХИТЕКТУРА ПАРФЯН И САСАНИДОВ—Историческая справка—Дворцы Аль—Хадр и Диарбекр—Купола—  
Сербистан—Фирузабад—Так Кесра—Дворцы в Машите—Раббат Аммон и т.д. [389](#)

## ЧАСТЬ II.-ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

## КНИГА I.—ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

|                                                                                                                                                                                                       |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ВВЕДЕНИЕ                                                                                                                                                                                           | <a href="#">415</a> |
| II. БАЗИЛИКИ— Церкви в Вифлееме, Иерусалиме и Фессалониках — Прямоугольные церкви в Сирии и Малой Азии с деревянными крышами и каменными сводами                                                      | <a href="#">419</a> |
| III. КРУГОВЫЕ ИЛИ КУПОЛЬНОЕ ЗДАНИЕ—круговой церковью с деревянными крышами и куполами в Сирии и Фессалонике—церковь СС. Сергия и Вакха и СТА. София, Константинополь—Гражданская архитектура—Гробницы | <a href="#">432</a> |
| IV. НЕОВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ—Sta. Ирина, Константинополь—Церкви в Анкире, Трабале и Константинополе—Церкви в Фессалониках и в Греции—Домашняя архитектура                                                | <a href="#">453</a> |
| V В. АРМЕНИЯ—Церкви в Дигуре, Усунларе, Пицунде, Бедочвинте, Мокви, Эчмиасдине и Кутаисе—Церкви в Ани и Самтхависе—Подробности                                                                        | <a href="#">466</a> |
| VI. ЦЕРКВИ, ВЫСЕЧЕННЫЕ В СКАЛЕ—Церкви в Чекермане, Инкермане и Севастополе—Раскопки в Кигарте и Вардзие                                                                                               | <a href="#">481</a> |
| VII. СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА РОССИИ—Церкви в Киеве—Новгород—Москва—Башни                                                                                                                            | <a href="#">484</a> |

## КНИГА II.—ИТАЛИЯ.

|                                                                                                   |                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ВВЕДЕНИЕ—Разделение и классификация средневековых стилей архитектуры в Италии                  | <a href="#">500</a> |
| II. РАННЕХРИСТИАНСКИЙ СТИЛЬ—Базилики в Риме—Базилика Святого Петра—Собор Святого Павла-Базилики в | <a href="#">504</a> |

Равенне—Св. Марка, Венеция—Далмация и Истрия—Торчелло

**III. КРУГЛЫЕ РОМАНСКИЕ ЦЕРКВИ**—Круглые церкви—Усыпальница Sta. Костанца—Церкви в Перудже, Ночере, Равенне, Милане—Светские здания

[542](#)

**IV. ЛОМБАРДСКАЯ И КРУГЛОАРОЧНАЯ ГОТИКА**—Часовня во Фриули—Церкви в Пьяченце, Асти и Новаре-Св. Микеле, Павия—св. Амброджо, Милан—Кафедральный собор, Пьяченца—Церкви Вероны—Церкви Тосканеллы—Круглые церкви—Башни

[558](#)

**V. ВИЗАНТИЙСКО-РОМАНСКИЙ**—Кафедральный собор Неаполя—Сан—Миниато, Флоренция—Соборы Пизы и Зары—Соборы Трои, Бари, Биттонто—Сан—Николь, Бари—Монастыри Святого Иоанна Латеранского—Баптистерий Святого Анджело—Сан-Донато, Зара-Башни-Гражданская архитектура

[582](#)

**VI. ОСТРОКОНЕЧНАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ГОТИКА**—Фресковая живопись—Церкви в Верчелли, Асти, Вероне и Лукке—Кафедральный собор в Сиене—Sta. Мария, Флоренция—Церковь Кьяравалле—Сан—Петронио, Болонья—Кафедральный собор в Милане—Чертоза, недалеко от Павии-Дуомо в Ферраре

[607](#)

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

| НОМЕР                  |                                                                                                                             | СТРАНИЦЫ             |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
|                        | <a href="#"><i>на фронтисписе.</i></a> —Возвышение фасада Кельнского собора.                                                |                      |
|                        | <a href="#"><i>Виньетка на титульном листе.</i></a> —Секция Парфенона, демонстрирующая взгляды автора на пропускание света. |                      |
| <a href="#">1-6.</a>   | Схемы (технические)                                                                                                         | <a href="#">8-34</a> |
| <a href="#">7.</a>     | Секция Великой пирамиды                                                                                                     | <a href="#">98</a>   |
| <a href="#">8.</a>     | Секция Царских покоев и прохода в Великой пирамиде                                                                          | <a href="#">101</a>  |
| <a href="#">9, 10.</a> | Пирамида Саккары                                                                                                            | <a href="#">103</a>  |
| <a href="#">11.</a>    | Дверной проем в гробнице у пирамид                                                                                          | <a href="#">106</a>  |
| <a href="#">12.</a>    | Саркофаг Микерина                                                                                                           | <a href="#">106</a>  |

|                            |                                       |                            |
|----------------------------|---------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>13.</u></a> | План храма возле Сфинкса              | <a href="#"><u>107</u></a> |
| <a href="#"><u>14.</u></a> | Планы домов, Кахун                    | <a href="#"><u>113</u></a> |
| <a href="#"><u>15.</u></a> | Гробница в Бени-Хасане                | <a href="#"><u>114</u></a> |
| <a href="#"><u>16.</u></a> | Протодорическая колонна в Бени-Хасане | <a href="#"><u>115</u></a> |
| <a href="#"><u>17.</u></a> | Тростниковый столб из Бени-Хасана     | <a href="#"><u>115</u></a> |
| <a href="#"><u>18.</u></a> | Пирс лотоса, Завьет-эль-Майитур       | <a href="#"><u>115</u></a> |
| <a href="#"><u>19.</u></a> | Рамзеум в Фивах                       | <a href="#"><u>120</u></a> |
| <a href="#"><u>20.</u></a> | Центральная колонна, из Рамизеума     | <a href="#"><u>121</u></a> |
| <a href="#"><u>21.</u></a> | Секция Дворца Тутмоса III., Фивы      | <a href="#"><u>123</u></a> |
| <a href="#"><u>22.</u></a> | План гипостильного зала в Карнаке     | <a href="#"><u>124</u></a> |
| <a href="#"><u>23.</u></a> | Секция центральной части того же      | <a href="#"><u>124</u></a> |



|                            |                                                       |                            |
|----------------------------|-------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>24.</u></a> | Кариатидная колонна, из Большого двора в Мединет-Хабу | <a href="#"><u>125</u></a> |
| <a href="#"><u>25.</u></a> | Южный храм Карнака                                    | <a href="#"><u>126</u></a> |
| <a href="#"><u>26.</u></a> | Проход через Колонный зал того же                     | <a href="#"><u>126</u></a> |
| <a href="#"><u>27.</u></a> | Пиллар из Сединги                                     | <a href="#"><u>127</u></a> |
| <a href="#"><u>28.</u></a> | План меньшего храма в Абидусе                         | <a href="#"><u>128</u></a> |
| <a href="#"><u>29.</u></a> | План храма в Абидусе                                  | <a href="#"><u>128</u></a> |
| <a href="#"><u>30.</u></a> | План и разрез высеченного в скале храма в Абу-Симбеле | <a href="#"><u>130</u></a> |
| <a href="#"><u>31.</u></a> | Маммейси на Элефantine                                | <a href="#"><u>132</u></a> |
| <a href="#"><u>32.</u></a> | План и разрез гробницы Менептаха в Фивах              | <a href="#"><u>134</u></a> |
| <a href="#"><u>33.</u></a> | Латеранский обелиск                                   | <a href="#"><u>135</u></a> |
| <a href="#"><u>34.</u></a> | Павильон в Мединет-Хабу                               | <a href="#"><u>137</u></a> |

|                            |                                |                            |
|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>35.</u></a> | Вид на павильон в Мединет-Хабу | <a href="#"><u>137</u></a> |
| <a href="#"><u>36.</u></a> | Возвышение египетского дома    | <a href="#"><u>138</u></a> |
| <a href="#"><u>37.</u></a> | План храма в Эдфу              | <a href="#"><u>140</u></a> |
| <a href="#"><u>38.</u></a> | Вид храма в Эдфу               | <a href="#"><u>141</u></a> |
| <a href="#"><u>39.</u></a> | Барельеф в Тель-эль-Амарне     | <a href="#"><u>142</u></a> |
| <a href="#"><u>40.</u></a> | Фасад храма в Дендерах         | <a href="#"><u>142</u></a> |
| <a href="#"><u>41.</u></a> | Колонна с портика в Дендере    | <a href="#"><u>143</u></a> |
| <a href="#"><u>42.</u></a> | План храма в Калабше           | <a href="#"><u>143</u></a> |
| <a href="#"><u>43.</u></a> | Часть храма в Калабше          | <a href="#"><u>144</u></a> |
| <a href="#"><u>44.</u></a> | Вид храма в Филе               | <a href="#"><u>145</u></a> |
| <a href="#"><u>45.</u></a> | План храма в Филе              | <a href="#"><u>145</u></a> |

|                            |                                                |                            |
|----------------------------|------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>46.</u></a> | Пирамиды в Мероэ                               | <a href="#"><u>148</u></a> |
| <a href="#"><u>47.</u></a> | Обелиски в Аксуме                              | <a href="#"><u>150</u></a> |
| <a href="#"><u>48.</u></a> | Схема возвышения храма в Мугейре               | <a href="#"><u>159</u></a> |
| <a href="#"><u>49.</u></a> | План храма в Мугейре                           | <a href="#"><u>159</u></a> |
| <a href="#"><u>50.</u></a> | Высота на диаграмме Бирс-Нимруда               | <a href="#"><u>160</u></a> |
| <a href="#"><u>51.</u></a> | Схематический план Бирс-Нимруда                | <a href="#"><u>160</u></a> |
| <a href="#"><u>52.</u></a> | Обсерватория в Хорсабаде                       | <a href="#"><u>162</u></a> |
| <a href="#"><u>53.</u></a> | План обсерватории, Хорсабад                    | <a href="#"><u>162</u></a> |
| <a href="#"><u>54.</u></a> | Изображение храма, Коюнджик                    | <a href="#"><u>164</u></a> |
| <a href="#"><u>55.</u></a> | Возвышение части внешней стены Вусвуса в Вурке | <a href="#"><u>165</u></a> |
| <a href="#"><u>56.</u></a> | План порции Вусву                              | <a href="#"><u>165</u></a> |

|                            |                                                       |                            |
|----------------------------|-------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>57.</u></a> | Возвышение стены в Вурке                              | <a href="#"><u>166</u></a> |
| <a href="#"><u>58.</u></a> | План Северо-Западного дворца в Нимруде                | <a href="#"><u>170</u></a> |
| <a href="#"><u>59.</u></a> | План дворца в Хорсабаде                               | <a href="#"><u>171</u></a> |
| <a href="#"><u>60.</u></a> | Стена террасы в Хорсабаде                             | <a href="#"><u>173</u></a> |
| <a href="#"><u>61.</u></a> | План дворца в Хорсабаде                               | <a href="#"><u>174</u></a> |
| <a href="#"><u>62.</u></a> | Существующие остатки пропилей в Хорсабаде             | <a href="#"><u>175</u></a> |
| <a href="#"><u>63.</u></a> | Увеличенный план трех главных комнат в Хорсабаде      | <a href="#"><u>176</u></a> |
| <a href="#"><u>64.</u></a> | Отреставрированная часть главных комнат в Хорсабаде   | <a href="#"><u>177</u></a> |
| <a href="#"><u>65.</u></a> | Реставрация северного угла дворцового двора, Хорсабад | <a href="#"><u>178</u></a> |
| <a href="#"><u>66.</u></a> | Городские ворота, Хорсабад,                           | <a href="#"><u>180</u></a> |
| <a href="#"><u>67.</u></a> | Городские ворота в Хорсабаде                          | <a href="#"><u>181</u></a> |

|                            |                                                    |                            |
|----------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>68.</u></a> | Интерьер езидского дома в Букре, в Синджаре        | <a href="#"><u>182</u></a> |
| <a href="#"><u>69.</u></a> | Зал Юго-Западного дворца, Нимруд,                  | <a href="#"><u>184</u></a> |
| <a href="#"><u>70.</u></a> | Центральный дворец, Коюнджик,                      | <a href="#"><u>185</u></a> |
| <a href="#"><u>71.</u></a> | Тротуарная плита из Центрального дворца, Коюнджик  | <a href="#"><u>186</u></a> |
| <a href="#"><u>72.</u></a> | Павильон, из скульптур в Хорсабаде                 | <a href="#"><u>187</u></a> |
| <a href="#"><u>73.</u></a> | Ассирийский храм, Северный дворец, Коюнджик        | <a href="#"><u>188</u></a> |
| <a href="#"><u>74.</u></a> | Барельеф, представляющий фасад ассирийского дворца | <a href="#"><u>188</u></a> |
| <a href="#"><u>75.</u></a> | Внешний вид дворца, из барельефа в Коюнджике       | <a href="#"><u>189</u></a> |
| <a href="#"><u>76.</u></a> | Царский шатер (Коюнджик)                           | <a href="#"><u>190</u></a> |
| <a href="#"><u>77.</u></a> | Конный шатер (Нимруд)                              | <a href="#"><u>190</u></a> |
| <a href="#"><u>78.</u></a> | Стилобат храма, Хорсабад                           | <a href="#"><u>191</u></a> |

|                            |                                            |                            |
|----------------------------|--------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>79.</u></a> | Часть того же                              | <a href="#"><u>191</u></a> |
| <a href="#"><u>80.</u></a> | Священное символическое дерево ассирийцев  | <a href="#"><u>192</u></a> |
| <a href="#"><u>81.</u></a> | Обелиск Диванубары                         | <a href="#"><u>192</u></a> |
| <a href="#"><u>82.</u></a> | План платформы в Пасаргаде                 | <a href="#"><u>195</u></a> |
| <a href="#"><u>83.</u></a> | Высота того же                             | <a href="#"><u>195</u></a> |
| <a href="#"><u>84.</u></a> | Гробница Кира, Пасаргады                   | <a href="#"><u>196</u></a> |
| <a href="#"><u>85.</u></a> | План гробницы Кира                         | <a href="#"><u>197</u></a> |
| <a href="#"><u>86.</u></a> | Фрагмент гробницы Кира                     | <a href="#"><u>198</u></a> |
| <a href="#"><u>87.</u></a> | Вид с вершины Большой лестницы в Персеполе | <a href="#"><u>199</u></a> |
| <a href="#"><u>88.</u></a> | Лестница во дворец Ксеркса                 | <a href="#"><u>200</u></a> |
| <a href="#"><u>89.</u></a> | Пропилеи в Персеполе                       | <a href="#"><u>202</u></a> |

|                             |                                                        |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>90.</u></a>  | Дворец Дария                                           | <a href="#"><u>202</u></a> |
| <a href="#"><u>91.</u></a>  | Фасад дворца Дария в Персеполе                         | <a href="#"><u>203</u></a> |
| <a href="#"><u>92.</u></a>  | Гробница Дария в Накш-и-Рустаме                        | <a href="#"><u>204</u></a> |
| <a href="#"><u>93.</u></a>  | Дворец Ксеркса, Персеполь                              | <a href="#"><u>205</u></a> |
| <a href="#"><u>94.</u></a>  | Восстановленный план Большого зала Ксеркса в Персеполе | <a href="#"><u>206</u></a> |
| <a href="#"><u>95.</u></a>  | Колонна Западного портика                              | <a href="#"><u>207</u></a> |
| <a href="#"><u>96.</u></a>  | Колонна Северного портика                              | <a href="#"><u>207</u></a> |
| <a href="#"><u>97.</u></a>  | Восстановленная часть Зала Ксеркса                     | <a href="#"><u>208</u></a> |
| <a href="#"><u>98.</u></a>  | Восстановленное возвышение столицы в Сузах             | <a href="#"><u>209</u></a> |
| <a href="#"><u>99.</u></a>  | Фриз из лучников в Сузах                               | <a href="#"><u>210</u></a> |
| <a href="#"><u>100.</u></a> | Хаба в Истакре                                         | <a href="#"><u>212</u></a> |

|                             |                                                                                |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>101.</u></a> | Часть гробницы возле пирамид Гизы                                              | <a href="#"><u>215</u></a> |
| <a href="#"><u>102.</u></a> | Сводчатый водосток под Юго-восточным дворцом в Нимруде                         | <a href="#"><u>215</u></a> |
| <a href="#"><u>103.</u></a> | Арка в Дер-эль-Бахри                                                           | <a href="#"><u>216</u></a> |
| <a href="#"><u>104.</u></a> | Свод Верхней клоаки, Рим                                                       | <a href="#"><u>216</u></a> |
| <a href="#"><u>105.</u></a> | Арки в пирамидах в Мероэ                                                       | <a href="#"><u>217</u></a> |
| <a href="#"><u>106.</u></a> | Схема Дворца Соломона                                                          | <a href="#"><u>220</u></a> |
| <a href="#"><u>107.</u></a> | Схема секций Дома Ливанских кедров                                             | <a href="#"><u>221</u></a> |
| <a href="#"><u>108.</u></a> | Скиния, изображающая половину плана местности и половину, закрытую занавесками | <a href="#"><u>222</u></a> |
| <a href="#"><u>109.</u></a> | Вид на скинию с юго-востока, восстановленный автором                           | <a href="#"><u>223</u></a> |
| <a href="#"><u>110.</u></a> | План храма Соломона с расположением двухэтажных камер                          | <a href="#"><u>224</u></a> |
| <a href="#"><u>111.</u></a> | План Иерусалимского храма, перестроенного Иродом                               | <a href="#"><u>225</u></a> |



|                                                                                            |                                                          |                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| <a href="#"><u>112.</u></a>                                                                | Вид Храма с востока, каким он выглядел во время Распятия | <a href="#"><u>226</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>113.</u></a>                                                                | Возвышение кургана в Танталаиде                          | <a href="#"><u>230</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>114.</u></a>                                                                | План и секция камеры в кургане в Танталаиде              | <a href="#"><u>230</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>115.</u></a>                                                                | Секция гробницы Алиатта                                  | <a href="#"><u>230</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>116.</u></a>                                                                | Высеченный в скале фронтиспис в Доганлу                  | <a href="#"><u>233</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>117.</u></a>                                                                | Ликийская гробница                                       | <a href="#"><u>234</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>118.</u></a> , <a href="#"><u>119.</u></a> ,<br><a href="#"><u>120.</u></a> | Высеченные в скале ликийские гробницы                    | <a href="#"><u>235.</u></a> <a href="#"><u>236.</u></a><br><a href="#"><u>236</u></a> |
| <a href="#"><u>121.</u></a>                                                                | Ионическая ликийская гробница                            | <a href="#"><u>237</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>122.</u></a>                                                                | Возвышение памятника и часть гробницы в Амрите           | <a href="#"><u>239</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>123.</u></a>                                                                | Вид на Акрополь с запада. восстановлено                  | <a href="#"><u>240</u></a>                                                            |
| <a href="#"><u>124.</u></a>                                                                | Разрез и план гробницы Атрея в Микенах                   | <a href="#"><u>243</u></a>                                                            |

|                             |                             |                            |
|-----------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>125.</u></a> | Фрагмент той же колонны     | <a href="#"><u>244</u></a> |
| <a href="#"><u>126.</u></a> | Ворота в Торике             | <a href="#"><u>245</u></a> |
| <a href="#"><u>127.</u></a> | Арка на Делосе              | <a href="#"><u>245</u></a> |
| <a href="#"><u>128.</u></a> | Стена в Пелопоннесе         | <a href="#"><u>246</u></a> |
| <a href="#"><u>129.</u></a> | Ворота в Ассосе             | <a href="#"><u>246</u></a> |
| <a href="#"><u>130.</u></a> | Дверной проем в Missolonghi | <a href="#"><u>247</u></a> |
| <a href="#"><u>131.</u></a> | Львиные ворота, Микены      | <a href="#"><u>247</u></a> |
| <a href="#"><u>132.</u></a> | План дворца в Тиринфе       | <a href="#"><u>248</u></a> |
| <a href="#"><u>133.</u></a> | План Афинского Акрополя     | <a href="#"><u>251</u></a> |
| <a href="#"><u>134.</u></a> | Храм в Эгине восстановлен   | <a href="#"><u>252</u></a> |
| <a href="#"><u>135.</u></a> | Древняя столица Коринфа     | <a href="#"><u>258</u></a> |

|                                       |                                                                          |                            |
|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>136, 137, 138.</u></a> | Дорическая колонна Храма на Делосе, Парфенона в Афинах и Храма в Коринфе | <a href="#"><u>260</u></a> |
| <a href="#"><u>139.</u></a>           | Парфенон, Афины                                                          | <a href="#"><u>262</u></a> |
| <a href="#"><u>140.</u></a>           | Ионический орден Эрехтейона                                              | <a href="#"><u>264</u></a> |
| <a href="#"><u>141.</u></a>           | Ионический орден в Храме Аполлона в Бассе                                | <a href="#"><u>265</u></a> |
| <a href="#"><u>142.</u></a>           | Часть капители того же                                                   | <a href="#"><u>265</u></a> |
| <a href="#"><u>143.</u></a>           | Орден Хорагического памятника Лисикрата, Афины                           | <a href="#"><u>266</u></a> |
| <a href="#"><u>144.</u></a>           | Орден Башни ветров                                                       | <a href="#"><u>267</u></a> |
| <a href="#"><u>145.</u></a>           | Кариатидная фигура в Британском музее                                    | <a href="#"><u>268</u></a> |
| <a href="#"><u>146.</u></a>           | Кариатидная фигура из Эрехтейона                                         | <a href="#"><u>268</u></a> |
| <a href="#"><u>147.</u></a>           | Теламоны в Агригенте                                                     | <a href="#"><u>269</u></a> |
| <a href="#"><u>148.</u></a>           | Малый храм в Рамне                                                       | <a href="#"><u>269</u></a> |

|                             |                                                            |                            |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>149.</u></a> | План храма Аполлона в Бассе                                | <a href="#"><u>270</u></a> |
| <a href="#"><u>150.</u></a> | План Парфенона в Афинах                                    | <a href="#"><u>270</u></a> |
| <a href="#"><u>151.</u></a> | План Великого храма в Селине                               | <a href="#"><u>270</u></a> |
| <a href="#"><u>152.</u></a> | План Великого храма в Агригенте                            | <a href="#"><u>271</u></a> |
| <a href="#"><u>153.</u></a> | Секция Парфенона                                           | <a href="#"><u>273</u></a> |
| <a href="#"><u>154.</u></a> | Часть участка, часть возвышения Великого храма в Агригенте | <a href="#"><u>273</u></a> |
| <a href="#"><u>155.</u></a> | План Эрехтейона                                            | <a href="#"><u>274</u></a> |
| <a href="#"><u>156.</u></a> | Возвышение западной оконечности Эрехтейона                 | <a href="#"><u>274</u></a> |
| <a href="#"><u>157.</u></a> | Вид на Эрехтейон                                           | <a href="#"><u>275</u></a> |
| <a href="#"><u>158.</u></a> | Восстановленный план Эрехтейона                            | <a href="#"><u>276</u></a> |
| <a href="#"><u>159.</u></a> | План храма Дианы в Эфесе                                   | <a href="#"><u>277</u></a> |

|                             |                                                       |                            |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>160.</u></a> | Хорагический памятник Лисикрату, Афины                | <a href="#"><u>279</u></a> |
| <a href="#"><u>161.</u></a> | План театра в Драмиссе                                | <a href="#"><u>280</u></a> |
| <a href="#"><u>162.</u></a> | Вид Галикарнасского мавзолея, восстановленный автором | <a href="#"><u>282</u></a> |
| <a href="#"><u>163.</u></a> | План Галикарнасского мавзолея по рисунку Автора       | <a href="#"><u>283</u></a> |
| <a href="#"><u>164.</u></a> | Гробница льва в Книде                                 | <a href="#"><u>284</u></a> |
| <a href="#"><u>165.</u></a> | Скальные и структурные гробницы в Кирене              | <a href="#"><u>286</u></a> |
| <a href="#"><u>166.</u></a> | Гробницы в Кирене                                     | <a href="#"><u>287</u></a> |
| <a href="#"><u>167.</u></a> | План и высота этрусского храма                        | <a href="#"><u>292</u></a> |
| <a href="#"><u>168.</u></a> | Гробницы в замке Ассо                                 | <a href="#"><u>295</u></a> |
| <a href="#"><u>169.</u></a> | Лепнина из гробниц того же                            | <a href="#"><u>295</u></a> |
| <a href="#"><u>170.</u></a> | План гробницы Регули Галеасси                         | <a href="#"><u>296</u></a> |

|                             |                                               |                            |
|-----------------------------|-----------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>171.</u></a> | Фрагменты того же самого                      | <a href="#"><u>297</u></a> |
| <a href="#"><u>172.</u></a> | Фрагмент гробницы в Черветри                  | <a href="#"><u>298</u></a> |
| <a href="#"><u>173.</u></a> | Вид главной камеры в гробнице Регули Галеасси | <a href="#"><u>298</u></a> |
| <a href="#"><u>174.</u></a> | План Кокумеллы, Вульчи                        | <a href="#"><u>299</u></a> |
| <a href="#"><u>175.</u></a> | Вид того же самого                            | <a href="#"><u>299</u></a> |
| <a href="#"><u>176.</u></a> | Гробница Арунса, Альбано,                     | <a href="#"><u>300</u></a> |
| <a href="#"><u>177.</u></a> | Ворота в Арпино                               | <a href="#"><u>301</u></a> |
| <a href="#"><u>178.</u></a> | Акведук в Тускулуме                           | <a href="#"><u>301</u></a> |
| <a href="#"><u>179.</u></a> | Дорический ордер                              | <a href="#"><u>308</u></a> |
| <a href="#"><u>180.</u></a> | Ионический ордер                              | <a href="#"><u>309</u></a> |
| <a href="#"><u>181.</u></a> | Коринфский ордер                              | <a href="#"><u>310</u></a> |

|                             |                                                                  |                            |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>182.</u></a> | Составной ордер                                                  | <a href="#"><u>312</u></a> |
| <a href="#"><u>183.</u></a> | Коринфское основание, найденное в церкви Святого Пракседа в Риме | <a href="#"><u>312</u></a> |
| <a href="#"><u>184.</u></a> | Дорическая аркада                                                | <a href="#"><u>313</u></a> |
| <a href="#"><u>185.</u></a> | Вид во внутренний двор дворца в Спалато                          | <a href="#"><u>314</u></a> |
| <a href="#"><u>186.</u></a> | Храм Марса Ультора                                               | <a href="#"><u>316</u></a> |
| <a href="#"><u>187.</u></a> | Plan of Maison Carrée at Nîmes                                   | <a href="#"><u>317</u></a> |
| <a href="#"><u>188.</u></a> | План храма Дианы в Ниме                                          | <a href="#"><u>317</u></a> |
| <a href="#"><u>189.</u></a> | Вид на интерьер того же                                          | <a href="#"><u>318</u></a> |
| <a href="#"><u>190.</u></a> | План Пантеона в Риме                                             | <a href="#"><u>319</u></a> |
| <a href="#"><u>191.</u></a> | Половина возвышения, половина секции Пантеона в Риме             | <a href="#"><u>320</u></a> |
| <a href="#"><u>192.</u></a> | План храма в Тиволи                                              | <a href="#"><u>322</u></a> |

|                             |                                                         |                            |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>193.</u></a> | Восстановленное возвышение храма в Тиволи               | <a href="#"><u>322</u></a> |
| <a href="#"><u>194.</u></a> | План и возвышение храма во дворце Диоклетиана в Спалато | <a href="#"><u>323</u></a> |
| <a href="#"><u>195.</u></a> | Руины храма Юпитера Олимпийского в Афинах               | <a href="#"><u>324</u></a> |
| <a href="#"><u>196.</u></a> | План того же                                            | <a href="#"><u>324</u></a> |
| <a href="#"><u>197.</u></a> | План Малого храма в Баальбеке                           | <a href="#"><u>325</u></a> |
| <a href="#"><u>198.</u></a> | Высота того же                                          | <a href="#"><u>325</u></a> |
| <a href="#"><u>199.</u></a> | План базилики Траяна в Риме                             | <a href="#"><u>328</u></a> |
| <a href="#"><u>200.</u></a> | Отреставрированная часть базилики Траяна                | <a href="#"><u>328</u></a> |
| <a href="#"><u>201.</u></a> | План базилики Максенция                                 | <a href="#"><u>330</u></a> |
| <a href="#"><u>202.</u></a> | Продольный разрез того же                               | <a href="#"><u>330</u></a> |
| <a href="#"><u>203.</u></a> | Поперечное сечение того же                              | <a href="#"><u>330</u></a> |



|                             |                                                                   |                            |
|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>204.</u></a> | Колонна базилики Максентиана                                      | <a href="#"><u>331</u></a> |
| <a href="#"><u>205.</u></a> | План базилики в Треве                                             | <a href="#"><u>332</u></a> |
| <a href="#"><u>206.</u></a> | Внутренний вид того же                                            | <a href="#"><u>332</u></a> |
| <a href="#"><u>207.</u></a> | Внешний вид того же                                               | <a href="#"><u>333</u></a> |
| <a href="#"><u>208.</u></a> | План базилики в Помпеях                                           | <a href="#"><u>333</u></a> |
| <a href="#"><u>209.</u></a> | План театра в Оранже                                              | <a href="#"><u>335</u></a> |
| <a href="#"><u>210.</u></a> | Вид на то же самое                                                | <a href="#"><u>336</u></a> |
| <a href="#"><u>211.</u></a> | Возвышение и разрез части амфитеатра Флавиев в Риме               | <a href="#"><u>338</u></a> |
| <a href="#"><u>212.</u></a> | Четверть плана сидений и четверть плана цоколя амфитеатра Флавиев | <a href="#"><u>338</u></a> |
| <a href="#"><u>213.</u></a> | Возвышение амфитеатра в Вероне                                    | <a href="#"><u>341</u></a> |
| <a href="#"><u>214.</u></a> | Термы Каракаллы, восстановленные А. Блуэ                          | <a href="#"><u>344</u></a> |

|                             |                                            |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>215.</u></a> | Арка Траяна в Беневенте                    | <a href="#"><u>347</u></a> |
| <a href="#"><u>216.</u></a> | Арка Тита в Риме                           | <a href="#"><u>348</u></a> |
| <a href="#"><u>217.</u></a> | Арка Септимия Севера                       | <a href="#"><u>348</u></a> |
| <a href="#"><u>218.</u></a> | Ворота Святого Андре в Отене               | <a href="#"><u>349</u></a> |
| <a href="#"><u>219.</u></a> | План Черных ворот в Треве                  | <a href="#"><u>350</u></a> |
| <a href="#"><u>220.</u></a> | Вид на тот же                              | <a href="#"><u>350</u></a> |
| <a href="#"><u>221.</u></a> | Мост в Шамасе                              | <a href="#"><u>351</u></a> |
| <a href="#"><u>222.</u></a> | Колонна в Кюсси                            | <a href="#"><u>354</u></a> |
| <a href="#"><u>223.</u></a> | Капитель колонны в Кюсси                   | <a href="#"><u>354</u></a> |
| <a href="#"><u>224.</u></a> | Гробница Цецилии Метеллы                   | <a href="#"><u>355</u></a> |
| <a href="#"><u>225.</u></a> | Колумбарий у ворот Святого Себастьяна, Рим | <a href="#"><u>356</u></a> |

|                             |                                                               |                            |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>226.</u></a> | Фрагмент гробницы в Сан-Вито                                  | <a href="#"><u>357</u></a> |
| <a href="#"><u>227.</u></a> | Фрагмент и возвышение гробницы Святого Себастьяна. Елена, Рим | <a href="#"><u>358</u></a> |
| <a href="#"><u>228.</u></a> | План Минервы Медики в Риме                                    | <a href="#"><u>360</u></a> |
| <a href="#"><u>229.</u></a> | Разрез Минервы Медики                                         | <a href="#"><u>360</u></a> |
| <a href="#"><u>230.</u></a> | Ребро крыши Минервы Медики                                    | <a href="#"><u>360</u></a> |
| <a href="#"><u>231.</u></a> | Могила в Сен-Реми                                             | <a href="#"><u>361</u></a> |
| <a href="#"><u>232.</u></a> | Памятник в Игеле, недалеко от Трева                           | <a href="#"><u>362</u></a> |
| <a href="#"><u>233.</u></a> | Хасне, Петра                                                  | <a href="#"><u>364</u></a> |
| <a href="#"><u>234.</u></a> | Часть гробницы в Хасне                                        | <a href="#"><u>365</u></a> |
| <a href="#"><u>235.</u></a> | Коринфская гробница, Петра                                    | <a href="#"><u>366</u></a> |
| <a href="#"><u>236.</u></a> | Вырубленный в скале интерьер в Петре                          | <a href="#"><u>367</u></a> |

|                             |                                    |                            |
|-----------------------------|------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>237.</u></a> | Фасад гробниц Ирода                | <a href="#"><u>368</u></a> |
| <a href="#"><u>238.</u></a> | Так называемый “ Гробница Захарии” | <a href="#"><u>368</u></a> |
| <a href="#"><u>239.</u></a> | Так называемая Гробница Авессалома | <a href="#"><u>369</u></a> |
| <a href="#"><u>240.</u></a> | Угол гробницы Авессалома           | <a href="#"><u>369</u></a> |
| <a href="#"><u>241.</u></a> | Фасад гробницы Судей               | <a href="#"><u>370</u></a> |
| <a href="#"><u>242.</u></a> | Могила в Милассе                   | <a href="#"><u>371</u></a> |
| <a href="#"><u>243.</u></a> | Могила в Дугге                     | <a href="#"><u>372</u></a> |
| <a href="#"><u>244.</u></a> | План Кубр-Румейи                   | <a href="#"><u>373</u></a> |
| <a href="#"><u>245.</u></a> | Вид на Медресе                     | <a href="#"><u>373</u></a> |
| <a href="#"><u>246.</u></a> | Дворец Диоклетиана в Спалато       | <a href="#"><u>377</u></a> |
| <a href="#"><u>247.</u></a> | Золотые ворота в Спалато           | <a href="#"><u>379</u></a> |

|                             |                                  |                            |
|-----------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>248.</u></a> | Дом Пансы в Помпеях              | <a href="#"><u>381</u></a> |
| <a href="#"><u>249.</u></a> | Украшение стен в Помпеях         | <a href="#"><u>383</u></a> |
| <a href="#"><u>250.</u></a> | Акведук Сеговии                  | <a href="#"><u>386</u></a> |
| <a href="#"><u>251.</u></a> | Акведук Таррагоны                | <a href="#"><u>386</u></a> |
| <a href="#"><u>252.</u></a> | Мост Траяна, Алькантара, Испания | <a href="#"><u>387</u></a> |
| <a href="#"><u>253.</u></a> | План дворца в Аль-Хадре          | <a href="#"><u>390</u></a> |
| <a href="#"><u>254.</u></a> | Высота части дворца Аль-Хадр     | <a href="#"><u>391</u></a> |
| <a href="#"><u>255.</u></a> | План мечети в Диарбекре          | <a href="#"><u>392</u></a> |
| <a href="#"><u>256.</u></a> | Фасад Южного дворца в Диарбекре  | <a href="#"><u>393</u></a> |
| <a href="#"><u>257.</u></a> | Вид во дворе Северного дворца    | <a href="#"><u>394</u></a> |
| <a href="#"><u>258.</u></a> | План дворца в Сербистане         | <a href="#"><u>396</u></a> |

|                             |                                                                          |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>259.</u></a> | Секция дворца в Сербистане                                               | <a href="#"><u>396</u></a> |
| <a href="#"><u>260.</u></a> | План дворца в Фирузабаде                                                 | <a href="#"><u>397</u></a> |
| <a href="#"><u>261.</u></a> | Дверной проем в Фирузабаде                                               | <a href="#"><u>397</u></a> |
| <a href="#"><u>262.</u></a> | Часть внешней стены, Фирузабад                                           | <a href="#"><u>398</u></a> |
| <a href="#"><u>263.</u></a> | План Так Кесра в Ктесифоне                                               | <a href="#"><u>399</u></a> |
| <a href="#"><u>264.</u></a> | Высота Большой арки того же                                              | <a href="#"><u>399</u></a> |
| <a href="#"><u>265.</u></a> | Эскизный план дворца в Машите                                            | <a href="#"><u>400</u></a> |
| <a href="#"><u>266.</u></a> | Интерьер разрушенного трехстворчатого зала одноименного дворца           | <a href="#"><u>402</u></a> |
| <a href="#"><u>267.</u></a> | Одно отделение Западной восьмиугольной башни Персидского дворца в Машите | <a href="#"><u>403</u></a> |
| <a href="#"><u>268.</u></a> | Часть стены Западного крыла внешнего фасада дворца в Машите              | <a href="#"><u>404</u></a> |
| <a href="#"><u>269.</u></a> | Возвышение внешнего фасада дворца в Машите, восстановленное автором      | <a href="#"><u>405</u></a> |

|                                   |                                                          |                              |
|-----------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------|
| <a href="#"><u>270.</u></a>       | План дворца в Раббат-Аммоне в Моаве                      | <a href="#"><u>407</u></a>   |
| <a href="#"><u>271.</u></a>       | Часть дворца в том же                                    | <a href="#"><u>407</u></a>   |
| <a href="#"><u>месте 272.</u></a> | Арка Хосрова в Такт-и-Бостане                            | <a href="#"><u>408</u></a>   |
| <a href="#"><u>273.</u></a>       | План церкви Рождества Христова в Вифлееме                | <a href="#"><u>419</u></a>   |
| <a href="#"><u>274.</u></a>       | План Эски-Джумы, Салоники                                | <a href="#"><u>420</u></a>   |
| <a href="#"><u>275.</u></a>       | План Святого Димитрия, Фессалоники                       | <a href="#"><u>421</u></a>   |
| <a href="#"><u>276.</u></a>       | Арки Святого Димитрия в Фессалониках, с 500 по 520 гг.   | <a href="#"><u>Н. Э.</u></a> |
| <a href="#"><u>421</u></a>        | 277.....Колонна в церкви Святого Иоанна, Константинополь | <a href="#"><u>422</u></a>   |
| <a href="#"><u>278.</u></a>       | План церкви в Бакосе                                     | <a href="#"><u>423</u></a>   |
| <a href="#"><u>279.</u></a>       | Часть церкви в Бакосе                                    | <a href="#"><u>423</u></a>   |
| <a href="#"><u>280.</u></a>       | План церкви и части монастырских построек в Калат Сема'н | <a href="#"><u>423</u></a>   |

|                             |                           |                            |
|-----------------------------|---------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>281.</u></a> | План церкви в Рудейхе     | <a href="#"><u>424</u></a> |
| <a href="#"><u>282.</u></a> | Часть церкви в Рудейхе    | <a href="#"><u>424</u></a> |
| <a href="#"><u>283.</u></a> | План церкви в Калб-Лузе   | <a href="#"><u>425</u></a> |
| <a href="#"><u>284.</u></a> | Апсида церкви в Калб-Лузе | <a href="#"><u>425</u></a> |
| <a href="#"><u>285.</u></a> | План часовни в Бабуде     | <a href="#"><u>426</u></a> |
| <a href="#"><u>286.</u></a> | Высота часовни в Бабуде   | <a href="#"><u>426</u></a> |
| <a href="#"><u>287.</u></a> | Фасад церкви в Турманине  | <a href="#"><u>427</u></a> |
| <a href="#"><u>288.</u></a> | План церкви в Пергаме     | <a href="#"><u>428</u></a> |
| <a href="#"><u>289.</u></a> | Часть церкви в Тафхе      | <a href="#"><u>429</u></a> |
| <a href="#"><u>290.</u></a> | План церкви в Тафхе       | <a href="#"><u>429</u></a> |
| <a href="#"><u>291.</u></a> | Разрез на С D того же     | <a href="#"><u>429</u></a> |



|                             |                                                        |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>292.</u></a> | Половина фасада, Тафха                                 | <a href="#"><u>429</u></a> |
| <a href="#"><u>293.</u></a> | План Великой церкви в Иераполисе                       | <a href="#"><u>430</u></a> |
| <a href="#"><u>294.</u></a> | План церкви в Иераполисе                               | <a href="#"><u>430</u></a> |
| <a href="#"><u>295.</u></a> | Раздел того же. С монограммой, найденной на его стенах | <a href="#"><u>431</u></a> |
| <a href="#"><u>296.</u></a> | План церкви на горе Гаризим                            | <a href="#"><u>432</u></a> |
| <a href="#"><u>297.</u></a> | План собора в Босре                                    | <a href="#"><u>432</u></a> |
| <a href="#"><u>298.</u></a> | Секция двойной церкви в Калат-Семане                   | <a href="#"><u>433</u></a> |
| <a href="#"><u>299.</u></a> | План церкви в Калат-Семане                             | <a href="#"><u>433</u></a> |
| <a href="#"><u>300.</u></a> | Схема византийского расположения                       | <a href="#"><u>434</u></a> |
| <a href="#"><u>301.</u></a> | Схема византийских подвесов                            | <a href="#"><u>434</u></a> |
| <a href="#"><u>302.</u></a> | Интерьер гробницы Галлы Плацидии, Равенна              | <a href="#"><u>435</u></a> |

|                              |                                                     |                            |
|------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>303.</u></a>  | Интерьер часовни в Архиепископском дворце, Равенна, | <a href="#"><u>435</u></a> |
| <a href="#"><u>304г.</u></a> | План церкви Святого Георгия в Фессалониках          | <a href="#"><u>435</u></a> |
| <a href="#"><u>305.</u></a>  | Разрез того же                                      | <a href="#"><u>436</u></a> |
| <a href="#"><u>306.</u></a>  | Вид того же                                         | <a href="#"><u>436</u></a> |
| <a href="#"><u>307.</u></a>  | План Калибе в Омм-эс-Зейтуне                        | <a href="#"><u>437</u></a> |
| <a href="#"><u>308.</u></a>  | Вид на то же самое                                  | <a href="#"><u>437</u></a> |
| <a href="#"><u>309.</u></a>  | План церкви Эзры                                    | <a href="#"><u>438</u></a> |
| <a href="#"><u>310.</u></a>  | Часть церкви Эзры                                   | <a href="#"><u>438</u></a> |
| <a href="#"><u>311.</u></a>  | План церкви СС. Сергей и Вакх                       | <a href="#"><u>439</u></a> |
| <a href="#"><u>312.</u></a>  | Секция церкви Святого Сергия                        | <a href="#"><u>439</u></a> |
| <a href="#"><u>313.</u></a>  | Капитель из той же церкви                           | <a href="#"><u>439</u></a> |

|                             |                                              |                            |
|-----------------------------|----------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>314.</u></a> | Антаблемент из той же                        | <a href="#"><u>439</u></a> |
| <a href="#"><u>315.</u></a> | План штаба. София. Верхний и цокольный этажи | <a href="#"><u>441</u></a> |
| <a href="#"><u>316.</u></a> | Высота фасада того же                        | <a href="#"><u>442</u></a> |
| <a href="#"><u>317.</u></a> | Секция Sta. София от E. до B.                | <a href="#"><u>443</u></a> |
| <a href="#"><u>318.</u></a> | Младший персонал. София                      | <a href="#"><u>445</u></a> |
| <a href="#"><u>319.</u></a> | Высший чин штата. София                      | <a href="#"><u>446</u></a> |
| <a href="#"><u>320.</u></a> | Высота дома в Рефади                         | <a href="#"><u>448</u></a> |
| <a href="#"><u>321.</u></a> | План дома в Муджелее                         | <a href="#"><u>448</u></a> |
| <a href="#"><u>322.</u></a> | Окно в Чакке                                 | <a href="#"><u>448</u></a> |
| <a href="#"><u>323.</u></a> | Интерьер Золотых ворот                       | <a href="#"><u>449</u></a> |
| <a href="#"><u>324.</u></a> | Золотые ворота (западная сторона)            | <a href="#"><u>450</u></a> |

|                             |                                                                            |                            |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>325.</u></a> | Крыша одного из отсеков ворот Халда                                        | <a href="#"><u>450</u></a> |
| <a href="#"><u>326.</u></a> | Гробница в Хассе                                                           | <a href="#"><u>451</u></a> |
| <a href="#"><u>327.</u></a> | Половина секции, половина высоты купола статуи Св. Ирина в Константинополе | <a href="#"><u>453</u></a> |
| <a href="#"><u>328.</u></a> | Церковь Святого Климента, Анкира                                           | <a href="#"><u>455</u></a> |
| <a href="#"><u>329.</u></a> | План Святого Климента, Анкира                                              | <a href="#"><u>455</u></a> |
| <a href="#"><u>330.</u></a> | План церкви в Трабале                                                      | <a href="#"><u>456</u></a> |
| <a href="#"><u>331.</u></a> | Церковь Моне-тес-Хорас                                                     | <a href="#"><u>456</u></a> |
| <a href="#"><u>332.</u></a> | План Богородицы                                                            | <a href="#"><u>457</u></a> |
| <a href="#"><u>333.</u></a> | Высота церкви Богородицы                                                   | <a href="#"><u>457</u></a> |
| <a href="#"><u>334.</u></a> | Апсида Церкви апостолов, Фессалоники                                       | <a href="#"><u>458</u></a> |
| <a href="#"><u>335.</u></a> | План Католикона: Дочиариу                                                  | <a href="#"><u>459</u></a> |

|                             |                                   |                            |
|-----------------------------|-----------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>336.</u></a> | План Панагии Ликодемо             | <a href="#"><u>460</u></a> |
| <a href="#"><u>337.</u></a> | Церковь Панагии Ликодемо          | <a href="#"><u>460</u></a> |
| <a href="#"><u>338.</u></a> | Кафедральный собор в Афинах       | <a href="#"><u>461</u></a> |
| <a href="#"><u>339.</u></a> | План церкви в Мистре              | <a href="#"><u>462</u></a> |
| <a href="#"><u>340.</u></a> | Церковь в Мистре                  | <a href="#"><u>462</u></a> |
| <a href="#"><u>341.</u></a> | Апсида из Мистры                  | <a href="#"><u>463</u></a> |
| <a href="#"><u>342.</u></a> | Дворец Хебдомона, Константинополь | <a href="#"><u>464</u></a> |
| <a href="#"><u>343.</u></a> | Вид церкви в Дигуре               | <a href="#"><u>467</u></a> |
| <a href="#"><u>344.</u></a> | План церкви в Дигуре              | <a href="#"><u>468</u></a> |
| <a href="#"><u>345.</u></a> | Секция купола в Дигуре            | <a href="#"><u>468</u></a> |
| <a href="#"><u>346.</u></a> | План церкви в Усунларе            | <a href="#"><u>469</u></a> |

|                             |                           |                            |
|-----------------------------|---------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>347.</u></a> | Западная высота того же   | <a href="#"><u>469</u></a> |
| <a href="#"><u>348.</u></a> | План церкви в Пицунде     | <a href="#"><u>469</u></a> |
| <a href="#"><u>349.</u></a> | Часть церкви в Пицунде    | <a href="#"><u>470</u></a> |
| <a href="#"><u>350.</u></a> | Вид на церковь в Питцунде | <a href="#"><u>470</u></a> |
| <a href="#"><u>351.</u></a> | План церкви в Бедочвинте  | <a href="#"><u>471</u></a> |
| <a href="#"><u>352.</u></a> | План церкви в Мокви       | <a href="#"><u>471</u></a> |
| <a href="#"><u>353.</u></a> | План церкви в Эчмиасдине  | <a href="#"><u>472</u></a> |
| <a href="#"><u>354.</u></a> | План церкви Кутаиса       | <a href="#"><u>472</u></a> |
| <a href="#"><u>355.</u></a> | Окно в Кутаис             | <a href="#"><u>472</u></a> |
| <a href="#"><u>356.</u></a> | План собора в Ани         | <a href="#"><u>473</u></a> |
| <a href="#"><u>357.</u></a> | Часть собора в Ани        | <a href="#"><u>473</u></a> |

|                             |                                                    |                            |
|-----------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>358.</u></a> | Боковое возвышение того же                         | <a href="#"><u>474</u></a> |
| <a href="#"><u>359.</u></a> | Восточное возвышение часовни в Самтависе           | <a href="#"><u>475</u></a> |
| <a href="#"><u>360.</u></a> | Ниша в Самтависе                                   | <a href="#"><u>475</u></a> |
| <a href="#"><u>361.</u></a> | План гробницы в Ани                                | <a href="#"><u>475</u></a> |
| <a href="#"><u>362.</u></a> | Могила в Ани                                       | <a href="#"><u>475</u></a> |
| <a href="#"><u>363.</u></a> | Гробница в Варзахане                               | <a href="#"><u>476</u></a> |
| <a href="#"><u>364.</u></a> | Капитель в Ани                                     | <a href="#"><u>477</u></a> |
| <a href="#"><u>365.</u></a> | Капитель в Гелати                                  | <a href="#"><u>477</u></a> |
| <a href="#"><u>366.</u></a> | Окно в маленькой церкви в Иш-Хане, Тортум, Армения | <a href="#"><u>478</u></a> |
| <a href="#"><u>367.</u></a> | Окно в том же                                      | <a href="#"><u>478</u></a> |
| <a href="#"><u>368.</u></a> | Косяк дверного проема в том же                     | <a href="#"><u>479</u></a> |

|                             |                                                 |                            |
|-----------------------------|-------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>369.</u></a> | Инкерманская пещера                             | <a href="#"><u>482</u></a> |
| <a href="#"><u>370.</u></a> | Высеченная в скале церковь в Инкермане          | <a href="#"><u>482</u></a> |
| <a href="#"><u>371.</u></a> | Вид в Церковной пещере, недалеко от Севастополя | <a href="#"><u>482</u></a> |
| <a href="#"><u>372.</u></a> | План церкви Святого Василия, Киев               | <a href="#"><u>486</u></a> |
| <a href="#"><u>373.</u></a> | План Святой Ирины, Киев                         | <a href="#"><u>486</u></a> |
| <a href="#"><u>374.</u></a> | План собора в Киеве                             | <a href="#"><u>486</u></a> |
| <a href="#"><u>375.</u></a> | Восточный конец церкви в Новгороде              | <a href="#"><u>487</u></a> |
| <a href="#"><u>376.</u></a> | Собор в Чернигове                               | <a href="#"><u>488</u></a> |
| <a href="#"><u>377.</u></a> | Сельская церковь близ Новгорода                 | <a href="#"><u>489</u></a> |
| <a href="#"><u>378.</u></a> | Сельская церковь близ Царского Села             | <a href="#"><u>490</u></a> |
| <a href="#"><u>379.</u></a> | Интерьер церкви в Костроме                      | <a href="#"><u>491</u></a> |



|                             |                                                                                            |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>380.</u></a> | Интерьер церкви под Костромой                                                              | <a href="#"><u>492</u></a> |
| <a href="#"><u>381.</u></a> | Вход в Троицкий монастырь под Москвой                                                      | <a href="#"><u>493</u></a> |
| <a href="#"><u>382.</u></a> | План церкви Успения Пресвятой Богородицы, Москва                                           | <a href="#"><u>493</u></a> |
| <a href="#"><u>383.</u></a> | План церкви Василия Блаженного, Москва                                                     | <a href="#"><u>493</u></a> |
| <a href="#"><u>384.</u></a> | Вид на то же самое                                                                         | <a href="#"><u>494</u></a> |
| <a href="#"><u>385.</u></a> | Вид на церковь в Куртя д'Аржиш                                                             | <a href="#"><u>495</u></a> |
| <a href="#"><u>386.</u></a> | План того же самого                                                                        | <a href="#"><u>495</u></a> |
| <a href="#"><u>387.</u></a> | Башня Ивана Великого, Москва, с соборами Успения Пресвятой Богородицы и Архангела Гавриила | <a href="#"><u>496</u></a> |
| <a href="#"><u>388.</u></a> | Башня Бориса, Кремль, Москва                                                               | <a href="#"><u>497</u></a> |
| <a href="#"><u>389.</u></a> | Священные ворота, Кремль, Москва                                                           | <a href="#"><u>498</u></a> |
| <a href="#"><u>390.</u></a> | План церкви в Джемле                                                                       | <a href="#"><u>509</u></a> |

|                             |                                                        |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>391.</u></a> | План церкви в Анонне                                   | <a href="#"><u>509</u></a> |
| <a href="#"><u>392.</u></a> | План церкви в Ибриме в Нубии                           | <a href="#"><u>510</u></a> |
| <a href="#"><u>393.</u></a> | План базилики в Орлеансвилле                           | <a href="#"><u>510</u></a> |
| <a href="#"><u>394.</u></a> | План Белого монастыря близ Сиута                       | <a href="#"><u>511</u></a> |
| <a href="#"><u>395.</u></a> | План церкви Сан-Клементе в Риме                        | <a href="#"><u>513</u></a> |
| <a href="#"><u>396.</u></a> | План первоначальной базилики Святого Петра в Риме      | <a href="#"><u>516</u></a> |
| <a href="#"><u>397.</u></a> | Базилика Святого Петра, до ее разрушения               | <a href="#"><u>518</u></a> |
| <a href="#"><u>398.</u></a> | Вид на интерьер собора Святого Павла в Риме, до пожара | <a href="#"><u>520</u></a> |
| <a href="#"><u>399.</u></a> | План здания. Мария Маджоре                             | <a href="#"><u>521</u></a> |
| <a href="#"><u>400.</u></a> | Вид на здание. Мария Маджоре                           | <a href="#"><u>522</u></a> |
| <a href="#"><u>401.</u></a> | План штаба. Анъезе                                     | <a href="#"><u>522</u></a> |

|                             |                                                                  |                            |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>402.</u></a> | Отдел кадров. Аньезе                                             | <a href="#"><u>522</u></a> |
| <a href="#"><u>403.</u></a> | План Сан-Лоренцо, Фуори-ле-Мура, Рим                             | <a href="#"><u>523</u></a> |
| <a href="#"><u>404.</u></a> | Внутренний вид того же                                           | <a href="#"><u>524</u></a> |
| <a href="#"><u>405.</u></a> | План штаба. Пудентиана                                           | <a href="#"><u>525</u></a> |
| <a href="#"><u>406.</u></a> | Отдел кадров. Пудентиана                                         | <a href="#"><u>525</u></a> |
| <a href="#"><u>407.</u></a> | Столица штата. Pudentiana                                        | <a href="#"><u>525</u></a> |
| <a href="#"><u>408.</u></a> | Полусекция, полувысота церкви Сан-Винченцо алле Тре Фонтане, Рим | <a href="#"><u>526</u></a> |
| <a href="#"><u>409.</u></a> | План собора Святого Аполлинара в Класе                           | <a href="#"><u>528</u></a> |
| <a href="#"><u>410.</u></a> | Арки в церкви Святого Аполлинара Нуово                           | <a href="#"><u>528</u></a> |
| <a href="#"><u>411.</u></a> | Часть апсиды собора Святого Аполлинара в Класе, Равенна          | <a href="#"><u>529</u></a> |
| <a href="#"><u>412.</u></a> | Вид снаружи того же собора                                       | <a href="#"><u>529</u></a> |

|                             |                                     |                            |
|-----------------------------|-------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>413.</u></a> | План собора Святого Марка, Венеция  | <a href="#"><u>531</u></a> |
| <a href="#"><u>414.</u></a> | Капитель в той же апсиде            | <a href="#"><u>532</u></a> |
| <a href="#"><u>415.</u></a> | Вид на Собор Святого Марка, Венеция | <a href="#"><u>533</u></a> |
| <a href="#"><u>416.</u></a> | Часть собора Святого Марка, Венеция | <a href="#"><u>534</u></a> |
| <a href="#"><u>417.</u></a> | План собора Святого Антонио, Падуя  | <a href="#"><u>536</u></a> |
| <a href="#"><u>418.</u></a> | Церковь в Паренцо в Истрии          | <a href="#"><u>537</u></a> |
| <a href="#"><u>419.</u></a> | Капитель колонны в Паренцо          | <a href="#"><u>538</u></a> |
| <a href="#"><u>420.</u></a> | План церкви в Торчелло              | <a href="#"><u>539</u></a> |
| <a href="#"><u>421.</u></a> | Апсида базилики в Торчелло          | <a href="#"><u>540</u></a> |
| <a href="#"><u>422.</u></a> | План баптистерия Константина        | <a href="#"><u>544</u></a> |
| <a href="#"><u>423.</u></a> | План гробницы Ста. Костанца, Рим    | <a href="#"><u>544</u></a> |

|                              |                                      |                            |
|------------------------------|--------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>424.</u></a>  | План Сан-Стефано-Ротондо             | <a href="#"><u>545</u></a> |
| <a href="#"><u>425.</u></a>  | План Sti. Анджели, Перуджа           | <a href="#"><u>545</u></a> |
| <a href="#"><u>426.</u></a>  | Секция Sti. Анджели, Перуджа         | <a href="#"><u>546</u></a> |
| <a href="#"><u>427.</u></a>  | План баптистерия в Ночера-деи-Пагани | <a href="#"><u>546</u></a> |
| <a href="#"><u>428.</u></a>  | Раздел того же                       | <a href="#"><u>547</u></a> |
| <a href="#"><u>429.</u></a>  | План Святого Витале, Равенна         | <a href="#"><u>548</u></a> |
| <a href="#"><u>430.</u></a>  | Раздел Святого Витале, Равенна       | <a href="#"><u>548</u></a> |
| <a href="#"><u>431.</u></a>  | Капитель из того же                  | <a href="#"><u>549</u></a> |
| <a href="#"><u>431a.</u></a> | Капитель из того же                  | <a href="#"><u>550</u></a> |
| <a href="#"><u>432.</u></a>  | План Сан-Лоренцо в Милане            | <a href="#"><u>551</u></a> |
| <a href="#"><u>433.</u></a>  | Полуподвал Баптистерия в Новаре      | <a href="#"><u>552</u></a> |

|                              |                                                                        |                            |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>434.</u></a>  | План гробницы Галлы Плацидии, Равенна                                  | <a href="#"><u>553</u></a> |
| <a href="#"><u>435.</u></a>  | Капитель шахт, образующих перистиль вокруг гробницы Теодориха, Равенна | <a href="#"><u>554</u></a> |
| <a href="#"><u>436.</u></a>  | План гробницы Теодорих                                                 | <a href="#"><u>554</u></a> |
| <a href="#"><u>437.</u></a>  | Возвышение над могилой Теодориха                                       | <a href="#"><u>554</u></a> |
| <a href="#"><u>438.</u></a>  | Палаццо делле Торре, Турин                                             | <a href="#"><u>556</u></a> |
| <a href="#"><u>439.</u></a>  | Часовня во Фриули                                                      | <a href="#"><u>559</u></a> |
| <a href="#"><u>440.</u></a>  | План Сан-Антонио, Пьяченца                                             | <a href="#"><u>560</u></a> |
| <a href="#"><u>440а.</u></a> | Часть того же самого                                                   | <a href="#"><u>561</u></a> |
| <a href="#"><u>441.</u></a>  | План и секция баптистерия в Асти                                       | <a href="#"><u>561</u></a> |
| <a href="#"><u>442.</u></a>  | План собора в Новаре                                                   | <a href="#"><u>562</u></a> |
| <a href="#"><u>443.</u></a>  | Высота и секция того же самого                                         | <a href="#"><u>563</u></a> |

|                             |                                |                            |
|-----------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>444.</u></a> | Секция Сан-Микеле, Павия       | <a href="#"><u>564</u></a> |
| <a href="#"><u>445.</u></a> | Вид на апсиду того же самого   | <a href="#"><u>565</u></a> |
| <a href="#"><u>446.</u></a> | План Сан-Амброджо, Милан       | <a href="#"><u>566</u></a> |
| <a href="#"><u>447.</u></a> | Атриум Сан-Амброджо, Милан     | <a href="#"><u>567</u></a> |
| <a href="#"><u>448.</u></a> | Фасад собора в Пьяченце        | <a href="#"><u>568</u></a> |
| <a href="#"><u>449.</u></a> | Апсида собора, Верона          | <a href="#"><u>570</u></a> |
| <a href="#"><u>450.</u></a> | Фасад Сан-Зеноне, Верона       | <a href="#"><u>571</u></a> |
| <a href="#"><u>451.</u></a> | План здания. Мария, Тосканелла | <a href="#"><u>573</u></a> |
| <a href="#"><u>452.</u></a> | Вид изнутри того же самого     | <a href="#"><u>573</u></a> |
| <a href="#"><u>453.</u></a> | Вид снаружи того же самого     | <a href="#"><u>574</u></a> |
| <a href="#"><u>454.</u></a> | План Дуомо, Брешиа             | <a href="#"><u>575</u></a> |

|                             |                                          |                            |
|-----------------------------|------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>455.</u></a> | Высота Дуомо в Брешии                    | <a href="#"><u>575</u></a> |
| <a href="#"><u>456.</u></a> | Секция Дуомо в Брешии                    | <a href="#"><u>576</u></a> |
| <a href="#"><u>457.</u></a> | План Сан-Томазо-ин-Лимине                | <a href="#"><u>576</u></a> |
| <a href="#"><u>458.</u></a> | Раздел Сан-Томазо                        | <a href="#"><u>576</u></a> |
| <a href="#"><u>459.</u></a> | Государственная башня. Мария-ин-Космедин | <a href="#"><u>578</u></a> |
| <a href="#"><u>460.</u></a> | План Старого и Нового соборов в Неаполе  | <a href="#"><u>583</u></a> |
| <a href="#"><u>461.</u></a> | План Сан-Миниато, Флоренция              | <a href="#"><u>584</u></a> |
| <a href="#"><u>462.</u></a> | Разрез того же самого                    | <a href="#"><u>584</u></a> |
| <a href="#"><u>463.</u></a> | Высота того же самого                    | <a href="#"><u>585</u></a> |
| <a href="#"><u>464.</u></a> | Поперечный разрез того же самого         | <a href="#"><u>586</u></a> |
| <a href="#"><u>465.</u></a> | Вид собора в Пизе                        | <a href="#"><u>587</u></a> |



|                             |                                         |                            |
|-----------------------------|-----------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>466.</u></a> | План собора Зара                        | <a href="#"><u>588</u></a> |
| <a href="#"><u>467.</u></a> | Вид собора Зара                         | <a href="#"><u>589</u></a> |
| <a href="#"><u>468.</u></a> | Фасад собора в Трохе                    | <a href="#"><u>591</u></a> |
| <a href="#"><u>469.</u></a> | План собора в Бари                      | <a href="#"><u>591</u></a> |
| <a href="#"><u>470.</u></a> | Восточная часть собора в Бари           | <a href="#"><u>592</u></a> |
| <a href="#"><u>471.</u></a> | Апсида Сан-Пеллино                      | <a href="#"><u>592</u></a> |
| <a href="#"><u>472.</u></a> | Церковь в Казерта-Веккья                | <a href="#"><u>592</u></a> |
| <a href="#"><u>473.</u></a> | Западный фасад собора Биттонто          | <a href="#"><u>593</u></a> |
| <a href="#"><u>474.</u></a> | Западный фасад церкви Сан-Николо в Бари | <a href="#"><u>594</u></a> |
| <a href="#"><u>475.</u></a> | Вид изнутри Сан-Николо, Бари            | <a href="#"><u>595</u></a> |
| <a href="#"><u>476.</u></a> | План крипты в Отранто                   | <a href="#"><u>596</u></a> |

|                             |                                                  |                            |
|-----------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>477.</u></a> | Вид из крипты в Отранто                          | <a href="#"><u>596</u></a> |
| <a href="#"><u>478.</u></a> | Окно в южной части кафедрального собора в Матере | <a href="#"><u>597</u></a> |
| <a href="#"><u>479.</u></a> | Дверной проем церкви Паппакода, Неаполь          | <a href="#"><u>598</u></a> |
| <a href="#"><u>480.</u></a> | Монастырь Святого Иоанна Латеранского            | <a href="#"><u>599</u></a> |
| <a href="#"><u>481.</u></a> | План церкви в Мольфетте                          | <a href="#"><u>600</u></a> |
| <a href="#"><u>482.</u></a> | Часть церкви в Мольфетте                         | <a href="#"><u>600</u></a> |
| <a href="#"><u>483.</u></a> | Часть баптистерия, Мон-Сент-Анджело              | <a href="#"><u>601</u></a> |
| <a href="#"><u>484.</u></a> | План того же самого                              | <a href="#"><u>601</u></a> |
| <a href="#"><u>485.</u></a> | Могила Бозмунд в Канозе                          | <a href="#"><u>601</u></a> |
| <a href="#"><u>486.</u></a> | Планы Сан-Донато, Зара                           | <a href="#"><u>603</u></a> |
| <a href="#"><u>487.</u></a> | Участок Сан-Донато, Зара                         | <a href="#"><u>603</u></a> |

|                             |                                                          |                            |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>488.</u></a> | Падающая башня в Пизе                                    | <a href="#"><u>604</u></a> |
| <a href="#"><u>489.</u></a> | Башня Гаэта                                              | <a href="#"><u>604</u></a> |
| <a href="#"><u>490.</u></a> | План замка Кастель-дель-Монте                            | <a href="#"><u>606</u></a> |
| <a href="#"><u>491.</u></a> | Часть разреза, часть возвышения замка Кастель-дель-Монте | <a href="#"><u>606</u></a> |
| <a href="#"><u>492.</u></a> | План церкви в Верчелли                                   | <a href="#"><u>610</u></a> |
| <a href="#"><u>493.</u></a> | Церковь в Асти                                           | <a href="#"><u>611</u></a> |
| <a href="#"><u>494.</u></a> | План штаба. Анастасия, Верона                            | <a href="#"><u>612</u></a> |
| <a href="#"><u>495.</u></a> | Одна бухта штата. Анастасия, Верона                      | <a href="#"><u>612</u></a> |
| <a href="#"><u>496.</u></a> | Один отсек снаружи и внутри церкви Сан-Мартино, Лукка    | <a href="#"><u>613</u></a> |
| <a href="#"><u>497.</u></a> | План собора в Сиене                                      | <a href="#"><u>614</u></a> |
| <a href="#"><u>498.</u></a> | Фасад собора в Сиене                                     | <a href="#"><u>615</u></a> |

|                              |                                                |                            |
|------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>499.</u></a>  | План собора во Флоренции                       | <a href="#"><u>617</u></a> |
| <a href="#"><u>500.</u></a>  | Секция купола и часть нефа собора во Флоренции | <a href="#"><u>618</u></a> |
| <a href="#"><u>501.</u></a>  | Часть фасада кафедрального собора во Флоренции | <a href="#"><u>619</u></a> |
| <a href="#"><u>502г.</u></a> | Купол в Кьяравалле, недалеко от Милана         | <a href="#"><u>620</u></a> |
| <a href="#"><u>503.</u></a>  | Часть восточной части церкви в Кьяравалле      | <a href="#"><u>621</u></a> |
| <a href="#"><u>504.</u></a>  | План выполненной части Сан-Петронио, Болонья   | <a href="#"><u>623</u></a> |
| <a href="#"><u>505.</u></a>  | Участок Сан-Петронио, Болонья                  | <a href="#"><u>624</u></a> |
| <a href="#"><u>506.</u></a>  | План Миланского собора                         | <a href="#"><u>625</u></a> |
| <a href="#"><u>507г.</u></a> | Секция Миланского собора                       | <a href="#"><u>627</u></a> |
| <a href="#"><u>508.</u></a>  | Вид на интерьер того же                        | <a href="#"><u>628</u></a> |
| <a href="#"><u>509.</u></a>  | План спроектированного фасада того же          | <a href="#"><u>629</u></a> |

|                             |                                   |                            |
|-----------------------------|-----------------------------------|----------------------------|
| <a href="#"><u>510.</u></a> | Вид на Чертозу, недалеко от Павии | <a href="#"><u>630</u></a> |
| <a href="#"><u>511.</u></a> | Кафедральный собор в Ферраре      | <a href="#"><u>632</u></a> |
| <a href="#"><u>512.</u></a> | Вид на Святого Франческо, Брешия  | <a href="#"><u>633</u></a> |

# ИСТОРИЯ OF АРХИТЕКТУРЫ

## Введение.

### ЧАСТЬ I.

#### РАЗДЕЛ I.

Как и любой другой объект человеческого исследования, архитектуру можно изучать с двух различных точек зрения. Либо его можно рассматривать статически и описывать научно как существующую вещь, без какой-либо ссылки на способ, которым она была изобретена; либо к нему можно относиться исторически, прослеживая каждую форму с момента ее возникновения и отмечая влияние, которое один стиль оказывал на другой с течением времени.

Первый из этих методов является более техническим и требует от студента очень значительных предварительных знаний, прежде чем его можно будет успешно применить. Другой, помимо того, что он более популярен и ему легче следовать, имеет то преимущество, что объекты изучения разделяются на естественные группы и легче прослеживается их связь друг с другом. Однако огромное преимущество исторического метода изучения проистекает из того факта, что при таком подходе Архитектура перестает быть простым искусством, интересным только художнику или его работодателю, но становится одним из важнейших придатков истории, заполняя многие пробелы в письменных источниках и придавая жизнь и реальность многому, что без ее присутствия было бы с трудом реализовано.

Еще более важное применение архитектуры, если рассматривать ее как историю, заключается в ее этнографической ценности. У каждой отдельной расы людей были свои особые формы использования произведений этого искусства и свой собственный способ выражения своих чувств или устремлений с помощью его средств. Следовательно, при надлежащем изучении он предоставляет такое же важное средство, как язык, для различения различных рас человечества, а часто и большее, и всегда более надежное и понятное.

Вследствие этих преимуществ исторический подход - это тот, которому мы будем следовать в этой работе. Но прежде чем приступить к повествованию, было бы неплохо получить правильное определение того, что такое Архитектура на самом деле. Без некоторых четких взглядов на техническое положение дел в данной области многое из того, что последует далее, будет непонятным, а смысл сказанного может быть ошибочным.

Большая путаница в представлениях, существующих по поводу архитектуры, проистекает из того факта, что у писателей вошло в привычку говорить о Живописи, скульптуре и архитектуре как о трех схожих изящных искусствах, практикуемых на одних и тех же принципах. Эта ошибка возникла в 16 веке, когда в роковой час художники и скульпторы взялись также за архитектурную практику, и строители перестали быть архитекторами. Эта путаница идей сохранилась до настоящего времени, и во многом ухудшившееся положение искусства в наши дни объясняется допущенной тогда ошибкой. Поэтому нельзя слишком настаивать на том, что нет существенной связи между живописью и скульптурой, с одной стороны, и архитектурой - с другой.

Два первых относятся к так называемым фонетическим искусствам. Их задача - выразить цветом или формой идеи, которые могли бы быть — как правило, были — выражены словами. У египтян иероглифические рисунки были единственным средством записи их идей. У нас такие серии картин, как "Брак в моде" Хогарта или "Продвижение повесы", - это романы, написанные кистью; а во многих наших средневековых соборах хранятся целые Библии, вырезанные из камня. Поэзия, живопись и Скульптура - это три ветви одного вида искусства, усовершенствованные из Прозы, цвета и Резьбы по дереву, и образуют отдельную группу, обмениваясь идеями и способами выражения, но всегда имея дело с одним и тем же классом образов и апеллируя к одному и тому же классу чувств.

Отличной и обособленной от этих фонетических искусств является другая группа, широко известная как Технические искусства, включающая все те, которые удовлетворяют основные потребности человечества под такими различными названиями, как еда, одежда и кров. Между этими двумя группами находится третья, называемая Эстетическими искусствами, образующая, так сказать, поток между Техническими и фонетическими искусствами, сплавляющий все в одну однородную массу. Они возникли из того факта, что к каждой потребности, для удовлетворения которой предназначены технические искусства, Природа приложила удовлетворение, способное превратить все полезные искусства в изящные. Таким образом, техническое искусство сельского хозяйства способно доставлять пищу в ее простой форме; но благодаря утонченности кулинарии и виноделия простые мясные блюда и напитки способны доставлять бесконечное наслаждение чувствам. Простая одежда для защиты от холода не требует особого искусства, но вышивка, крашение, плетение кружев и пятьдесят других видов искусства занимают руки миллионов, а удовольствие, получаемое от их использования, занимает мысли еще большего числа людей. Укрытие тоже легко обеспечить, но декоративное и орнаментированное укрытие, или, другими словами, архитектура, является одним из самых выдающихся видов изобразительного искусства. Музыка, хотя и вряд ли известна как полезное искусство, является наиболее типичным из эстетических искусств и, будучи "замужем за бессмертным стихом", поднимается в область фонетических искусств, точно так же, как здание, используемое для украшения, поднимается из области технических искусств.

Подобно музыке, цвет и форма могут быть устроены так, чтобы доставлять бесконечное наслаждение чувствам, не имея при этом никакой фонетической ценности; но когда их используют, как скульптуру и живопись во все века, для рассказа истории или выражения эмоций, они занимают высокое место среди фонетических искусств; и хотя они способны передавать определенные впечатления даже ярче, чем это может быть сделано словами, они не могут подняться до высокого интеллектуального положения, которого можно достичь либо поэзией, либо красноречием, когда выражаются только тем вербальным языком, который является высшим даром Бога человеку.

## II.—КРАСОТА В ИСКУССТВЕ.



Термин "Красота" в искусстве - это не что иное, как синоним Совершенства, но совершенство в этих трех классах искусств далеко не одно и то же и не имеет такой же ценности, как интеллектуальное выражение. Красота машины, какой бы сложной она ни была, проистекает главным образом из ее приспособленности к использованию; в то время как мозаика изысканных цветов или возвышенное произведение инструментальной музыки вызывают эмоции гораздо более высокого класса, а картина или стихотворение могут взывать ко всему великому и благородному, что есть в человеческой природе.

Если, например, мы возьмем наугад дюжину искусств и разделим их на двенадцать равных составных частей, поскольку они принадлежат к каждому из трех разделов: Технике, эстетике или фонетике. Если мы далее присвоим единицу относительной интеллектуальной ценности технического элемента, две - эстетической и три - пропорциональной важности фонетического, мы получим порядковый номер в четвертом столбце приведенной ниже таблицы, который, вероятно, недалек от выражения истинной относительной ценности каждого из них. Конечно, существуют случайные обстоятельства, которые могут очень значительно повысить пропорциональную ценность любого искусства, и, с другой стороны, пренебрежение культивированием может понизить другие виды искусства ниже их истинной ценности; но принципы, на которых составлена таблица, вероятно, являются теми, с помощью которых легче всего получить правильную оценку.

|                                         | Техника. | Эстетика. | Фонетика. |      |
|-----------------------------------------|----------|-----------|-----------|------|
| Отопление, вентиляция, и т. д.          | 11       | 1         | —         | = 13 |
| Токарная, столярная мастерская, и т. д. | 9        | 3         | —         | = 15 |
| гастрономические                        | 7        | 5         | —         | = 17 |
| ювелирные изделия                       | 7        | 4         | 1         | = 18 |
| одежде                                  | 5        | 6         | 1         | = 20 |
| керамики                                | 5        | 5         | 2         | = 21 |
| садово -                                | 4        | 6         | 2         | = 22 |
| архитектуре                             | 4        | 4         | 4         | = 24 |
| музыка                                  | 2        | 6         | 4         | = 26 |
| живописи и скульптуры                   | 3        | 3         | 6         | = 27 |
| Драматического                          | 2        | 2         | 8         | = 30 |
| Эпос                                    | —        | 2         | 10        | = 34 |
| Красноречие                             | —        | 1         | 11        | = 35 |

Первые три искусства, перечисленные в приведенной выше таблице, очевидно, совершенно неспособны к фонетическому выражению, а первое едва ли даже можно отнести ко второму классу, хотя воздух в сочетании с теплом доставляет удовольствие чувствам. Столярные изделия могут передавать представление о совершенстве в зависимости от способа их изготовления; в то время как гастрономия, как упоминалось выше, действительно доставляет важное удовлетворение чувствам, почти приближаясь по значимости к простому кулинарному искусству приготовления пищи. Украшения могут сочетать в себе исключительную механическую красоту исполнения с наиболее гармоничным сочетанием цветов, а также могут быть созданы для выражения смысла, хотя и в очень ограниченной степени. Совершенство одежды зависит как от цвета, так и от формы в большей степени, чем даже от красоты материала, и может быть шито для выражения веселья или печали, хотя, возможно, больше от ассоциации, чем от каких-либо присущих ей качеств. Искусство гончара может демонстрировать не только совершенство исполнения, но и практически зависеть как от цвета, так и от формы, особенно от последней, чтобы вывести свои изделия из категории простых технических искусств; в то время как рисунки на них, которые необходимы для керамики высшего класса, делают их способными занять свое место среди тех предметов, которые влияют на фонетический способ произнесения. Как упоминалось выше, цветоводство и ландшафтное садоводство могут, помимо их использования, доставлять бесконечное удовольствие чувствам и даже выражать веселость или уныние, и от простой красоты могут подняться к чему-то вроде возвышенности в выражении.

Однако архитектура является центральным искусством группы, которое в своей высшей форме сочетает в себе все три класса почти в равных пропорциях, но не всегда обязательно так. Египетские пирамиды, например, хотя технически и являются самыми замечательными сооружениями в мире, имеют очень мало эстетической ценности и едва ли превышают одну фонетическую. Великий храм в Баальбеке, как, по сути, и все римские храмы, может быть классифицирован как состоящий из шести частей, имеющих техническую ценность за механическое совершенство размеров и конструкции, четырех частей за красоту формы и деталей, но, конечно, не более двух частей для любого выражения религии или интеллекта, которое они могут демонстрировать, что составляет двадцать частей для показателя их художественной ценности. Кельнский собор занимает почти такое же положение в шкале, но Реймский, Буржский и более совершенные готические соборы могут быть классифицированы выше: пять технических, три эстетических и четыре фонетических, что составляет в общей сложности двадцать три в качестве их индекса; и их превосходит только такое здание, как Афинский Парфенон, который, хотя и не такой большой и внушительный, как некоторые другие, является, насколько нам известно, самым совершенным зданием, когда-либо возведенным человеком. Таким совершенством он обязан главным образом равному балансу деталей. В его конструкции нет ничего столь сложного или поразительного, как в большинстве готических соборов; но то, что там есть, механически совершенно, как по дизайну, так и по исполнению. Его форма почти идеальна, сочетая стабильность с простотой и в то же время избегая монотонности или любого проявления большей прочности, чем это абсолютно необходимо. Все его детали столь же изысканны по форме, как и сам Храм, и когда-то он был раскрашен до такой степени, что мы сейчас с трудом можем себе представить, но что, должно быть, после завершения сделало его одним из самых совершенных образцов эстетического искусства. Стены целлы почти наверняка были покрыты фонетической росписью, подобной той, что находится в Леше в Дельфах; а фронтоны, метопы, фризы - все они были изваяны в такой степени, чтобы фонетическое выражение здания по крайней мере соответствовало его Техническому или эстетическому совершенству. Легко представить себе здание, такое как трофей или мавзолей, в котором живопись и скульптура будут относительно важнее, чем они есть в данном случае, и в

котором, следовательно, индекс может быть поднят выше двадцати четырех; но если бы это было так, его, вероятно, следовало бы отнести к произведениям скульптуры или живописи, а не к архитектурному объекту.

В музыке эстетический элемент, естественно, преобладает над двумя другими, но техническое совершенство исполнения часто доставляет некоторым такое же удовольствие, как и гармония производимых звуков; и, с другой стороны, по своей силе выражения радости или печали и возбуждения разнообразных эмоций по желанию он часто соперничает с более отчетливой и постоянной силой самих слов, когда им не сопутствуют эстетические формы искусства. Однако, конечно, именно в излияниях своего воображения или в логических продуктах своего разума человек поднимается выше всего и наиболее отчетливо выделяется среди остальных сотворенных существ; и хотя не все могут быть способны оценить это, именно тогда, когда отбрасываются как технические, так и эстетические дополнения и человек прислушивается только к голосу разума, он достигает того, что, насколько мы теперь можем видеть, является высшей формой его художественного развития.

Конечно, есть много других форм, в которых это могло бы быть выражено, и многие будут склонны оспаривать правильность цифр, присвоенных каждому виду искусства. На самом деле это всего лишь приближения, и вряд ли можно ожидать, что в качестве первой попытки они удовлетворят всем условиям задачи. Правда в том, что было бы лучше использовать алгебраические символы и позволить каждому переводить их в числа по своему усмотрению, но при нынешнем положении дел такая попытка отдавала бы притворством. Искусство критики недостаточно развито для этого, но если бы двое или трое последовали за тем, что здесь указано, это могло бы быть положено в основу, исходя из которой можно было бы двигаться дальше. Между тем, возможно, прилагаемая диаграмма может послужить объяснением отношения трех классов искусства друг к другу и того, каким образом они накладываются друг на друга и смешиваются, образуя совершенное искусство. Как и предыдущая таблица, она потребует нескольких изданий, работы нескольких умов, прежде чем ее можно будет усовершенствовать, но, вероятно, она недалеко от представления истины в том виде, в каком она известна в настоящее время.

Существует еще одно отношение этих искусств друг к другу, которое нельзя упускать из виду, прежде чем двигаться дальше, поскольку знание этого необходимо для формирования правильного суждения об их соответствующих достоинствах. Подобно наукам, технические искусства после того, как сделаны первые шаги, вряд ли зависят в своем продвижении от индивидуального мастерства. Астроном, химик или историк естествознания теперь начинают с высшей точки, достигнутой любым из его предшественников, и ему остается только наблюдать и вычислять, анализировать и снова собирать воедино, чтобы продвинуть наши знания вперед. Великан, конечно, может быстро шагнуть вперед, но сотня карликов, если они будут неуклонно следовать по правильному пути, не только догонят его, но, вероятно, продвинулись намного дальше всего, чего может достичь в науке самый гигантский интеллект. То же самое происходит и в механическом искусстве. Огромные успехи, достигнутые за последние годы в совершенствовании всех машин, используемых на производстве, были достигнуты не величайшими умами, а тысячами людей, предлагавших новые изобретения и приобретающих навыки путем постоянного совершенствования манипуляций. Например, в кораблестроении, одном из самых сложных полезных искусств, никто не может сказать, кто были те люди, которые превратили грубые галеры, на которых наши предки плавали в Креси и Азенкур, в гигантские коммерческие пароходы и военные корабли наших дней. Это был результат того, что тысячи интеллектов неуклонно работали над достижением четко определенной цели и добились триумфа с помощью процесса,

который всегда должен быть успешным в технических искусствах, если его продолжать достаточно долго.

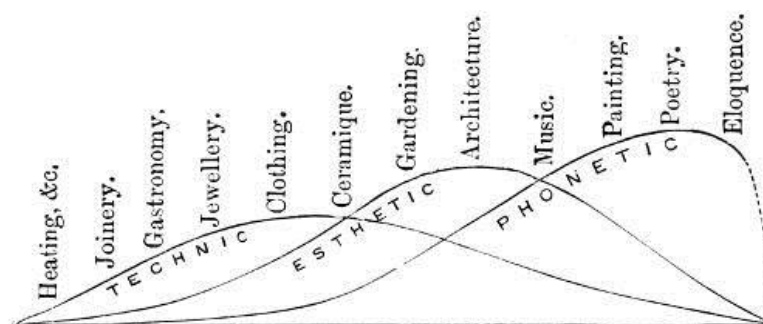


Схема № 1.

Несколько иначе обстоит дело с эстетическими искусствами. Некоторые мужчины нечувствительны к гармонии цвета и не обижаются на самые резкие контрасты. Другие не воспринимают созвучий в музыке, и самые сильные диссонансы не причиняют им боли; другие, напротив, наделены предельной чувствительностью в этих вопросах и, следовательно, способны не только оценить красоту искусства, возникающего из цвета или звука, но и раскрыть то, что для тех, кто не может их понять, является необъяснимой тайной.

Когда от эстетических искусств мы переходим к наукам и технике Искусства, мы обнаруживаем, как только что указывалось, что личность становится гораздо менее важной, а процесс - все. Сейчас каждый астроном знает больше, чем Ньютон; каждый химик - больше, чем Джон Дальтон. Любой обычный механик может начать с более высокой точки, чем была достигнута Ваттом, Аркрайтом или Стивенсоном, и может превзойти их. Но ни один человек не может взобраться на плечи таких людей, как Гендель, Моцарт или Бетховен, и превзойти их; и чем выше мы поднимаемся по лестнице искусств, тем важнее становится личность и тем меньше - процесс. Фидий, Рафаэль, Шекспир все еще непревзойденны и, возможно, никогда ими не станут. Всех людей можно научить вырезать, раскрашивать и писать механически, и их даже можно научить практиковать эти процессы так, чтобы доставлять удовольствие себе и другим; но когда от этого мы поднимаемся к фонетической живописи, скульптуре или поэзии, а также к еще более высокой области философии, индивид становится всем во всем, и его особый гений накладывает отпечаток истинной ценности на произведение.

В этом отношении, опять же, Архитектура является исключительно удачным средством изучения. Как техническое искусство, оно практикуется на тех же прогрессивных принципах, что и все родственные ему искусства, независимо от индивидуальности. Как эстетическое искусство, оно вряд ли столь индивидуально, как музыка, потому что его формы и цвета постоянны и могут повторяться с такими усовершенствованиями, какие предлагает каждый эксперимент в каждом последующем здании; но когда речь заходит о фонетических формах высказывания, они редко бывают настолько абсолютно целостными, что их нельзя отделить от здания и судить о них отдельно. Греческий храм или средневековый собор без живописи и скульптуры могут быть бедными и неодоушевленными, но все же они так прекрасны по своей форме, так величественны из-за своей массы и так внушительны из-за своей долговечности, что только в своей технико-эстетической форме они могут вызывать наше восхищение, возможно, большее, чем любое другое произведение человеческих рук, за исключением, конечно, как уже говорилось, высших интеллектуальных форм фонетического искусства. Архитектура, таким образом,

сочетает в себе неуклонное прогрессивное совершенствование технического искусства, совершенно независимое от интеллектуальных способностей архитектора, в сочетании с эстетическим восприятием формы и цвета, которое в основном универсально и, во всяком случае, может быть широко привито и изучено. Но его величайшая слава заключается в том, что он может привлечь на свою службу высшие отрасли фонетической скульптуры и живописи, которыми могут заниматься только особо одаренные люди. Трудно представить, что все эти качества в равной степени сочетаются в личности какого-либо одного архитектора, и на практике для успеха ни в коем случае не обязательно, чтобы это было так, хотя, если возможно, такое сочетание, несомненно, было бы выгодным. Напротив, при критике всегда необходимо разделять механическую, чувственную и интеллектуальную части дизайна. Без этого вряд ли можно получить разумную оценку его достоинств или недостатков.

Несмотря на все, что уже было указано, и на преимущества ее центрального положения среди родственных искусств в сочетании с присущими ей достоинствами, архитектура никогда не достигла бы того высокого положения, которое она занимает сейчас, если бы не была поставлена цель, которая поднимала ее намного выше всех утилитарных чувств. Во все века, хотя, конечно, не у всех народов, Архитектура использовалась как одна из основных форм богослужения. Желание воздвигнуть храм своим Богам, достойный быть местом их обитания, возвысило даже грубое искусство дикарей до уровня, достойного восхищения, и когда такой народ, как египтяне, был вдохновлен таким же желанием, они даже в самые ранние века создавали храмы, которые до сих пор вызывают чувства восхищения и благоговения. Если бы практика архитектуры ограничивалась удовлетворением только обычных потребностей смертных, она никогда бы не стала тем благородным искусством, которым является сейчас. Ни дворцы величайших королей, ни нужды самых гордых муниципалитетов, ни торговые центры богатейшей торговли не достигли бы той возвышенной цели, которая необходима для любого великого интеллектуального усилия. Но когда, освободившись от всех ограничений использования или расходов, цель состоит в том, чтобы воздвигнуть гроб, достойный того, чтобы хранить священный образ бога, которого люди боялись, но которому поклонялись, стремление возвышает работу намного выше ее полезной цели. Именно тогда, когда люди стремятся воздвигнуть зал, в котором верующие могли бы собираться, чтобы воздавать почести, что является их величайшей привилегией и наивысшим стремлением, когда все, что человек может вообразить великого и прекрасного, задействовано для создания чего-то достойного этой цели, были возведены храмы, которые входят в число самых успешных произведений, когда-либо созданных человеком. Если бы какие-либо требования использования или экономии определяли дизайн Парфенона или любого из наших средневековых соборов, они, должно быть, занимали бы гораздо более низкое место в масштабе, чем сейчас. Однако их архитекторы были на самом деле так же свободны от каких-либо утилитарных влияний, как поэты, сочинившие "Илиаду" или "Потерянный рай".

### III.—ОПРЕДЕЛЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ.

Если понять то, что только что было сказано выше, этого может быть достаточно, чтобы дать более определенный ответ, чем это обычно делалось, на два вопроса, на которые до сих пор не было дано удовлетворительного ответа в наше время. *"Что, - часто спрашивают, - является истинным определением слова Архитектура или Искусства, к которому оно применимо?" "Какими принципами мы должны руководствоваться при проектировании или критике архитектурных объектов?"*

Пятьдесят лет назад ответы на эти вопросы обычно сводились к тому, что архитектура состояла в максимально возможном подражании формам и порядкам, использовавшимся римлянами; что церковь была хорошо спроектирована именно в тех пропорциях, в которых она напоминала языческий храм; и что достоинство гражданского здания оценивалось по его более или менее совершенной имитации какого-нибудь дворца или амфитеатра классических времен.

В начале нынешнего столетия эти ответы были несколько изменены публикацией работ Стюарта об Афинах; слово "греческий" было заменено словом "римский" во всех критических замечаниях, а те немногие формы греческого искусства, которые остались до нас, повторялись *до тошноты* в зданиях самого разнородного класса и характера.

В наши дни церкви полностью выведены из сферы классического искусства, и их достоинства зависят от того, что они являются точным воспроизведением средневековых образцов. Музеи и ратуши по-прежнему в целом придерживаются классических форм, чередуя греческие и римские. В некоторых наших общественных зданиях недавно была предпринята попытка воспроизвести средневековые, в то время как в наших дворцах и клубных домах обычно соблюдается компромисс между классичностью и здравым смыслом, который называют итальянским. Очевидно, что это всего лишь меняющаяся мода на искусство. В этом Вавилоне стилей нет ничего реального или существенного, и мы должны проникнуть глубже под поверхность, чтобы получить истинное определение искусства или его целей. Однако, прежде чем попытаться это сделать, важно иметь в виду, что в разные периоды мировой истории использовались две совершенно разные системы архитектуры.

Первое - это то, что преобладало с момента зарождения искусства в Египте, Греции, Риме, Азии и во всей Европе, в средние века и вообще во всех странах мира вплоть до времен Реформации в 16 веке, и до сих пор преобладает в отдаленных уголках земного шара, куда еще не проникла европейская цивилизация или ее влияния. Другой - это то, что появилось с возрождением классической литературы одновременно с реформацией религии и до сих пор пронизывает всю Европу и везде, где утвердилось европейское влияние.

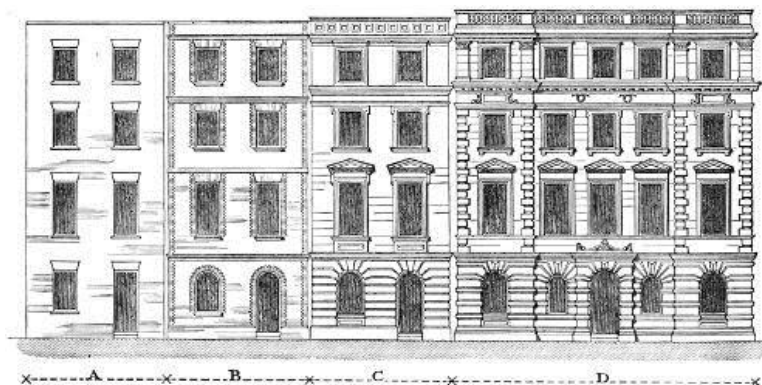
В первый период архитектурное искусство состояло в проектировании здания таким образом, чтобы оно было наиболее подходящим и удобным для требуемых целей, в расположении частей таким образом, чтобы создать наиболее величественный и декоративный эффект, соответствующий его назначению, и в нанесении на него такого орнамента, который должен выражать конструкцию и гармонизировать с ней, а также соответствовать назначениям здания; в то же время архитекторы заботились о том, чтобы орнамент сам по себе был самым элегантным, какой только было в их силах спроектировать.

Следуя этой системе, не только египетские, греческие и готические архитекторы, но даже ленивые и полудивицизованные жители Индии, флегматичные татары Тибета и Китая и дикие мексиканцы преуспели в возведении больших и красивых зданий. Ни одна раса, какой бы грубой или отдаленной она ни была, при работе над этой системой не потерпела неудачу в создании зданий, которыми восхищаются все, кто их видит, и которые вполне достойны самого внимательного рассмотрения. Действительно, почти невозможно указать на единственное здание в любой части мира, спроектированное во времена распространения этой истинной формы искусства, которое не считалось красивым не только теми, кто его воздвиг, но которое не останется постоянным объектом восхищения и изучения даже для незнакомцев во все будущие века.

Результат другой системы сильно отличается от этого. В настоящее время это практикуется в Европе уже более трех столетий, и людьми, которые обладают большим знанием архитектурных форм, большим конструктивным мастерством и большей способностью сочетать науку и искусство для создания великого объекта, чем любой из

когда-либо существовавших прежде народов. Несмотря на это, от здания собора Святого Петра в Риме до здания нашего собственного парламента не было создано ни одного здания, которое было бы признано полностью удовлетворительным или которое надолго удержало бы всеобщее восхищение. Многие из них велики и величественны до степени, почти неизвестной ранее, и многие украшены с таким изобилием, какого не существовало ранее; но при всем этом, хотя они соответствуют текущей моде того времени, они вскоре становятся устаревшими, и мужчины удивляются, как такой стиль вообще мог считаться красивым, точно так же, как мы удивляемся, как кто-либо мог восхищаться женскими костюмами прошлого века, которые пленили сердца наших дедушек.

Нам не требуется очень глубоко погружаться в философию предмета, чтобы выяснить, почему это должно быть так; факт просто в том, что ни одно притворство никогда не имело постоянного успеха ни в морали, ни в искусстве, и ни одна ложь никогда долго не оставалась незамеченной или которая, будучи обнаруженной, неизбежно не переставала радовать. Буквально невозможно, чтобы мы воспроизвели ни обстоятельства, ни чувства, которые породили классическое искусство и сделали его реальностью; и хотя готическое искусство было достоянием нашей страны и нашей собственной расы, оно принадлежит состоянию общества, настолько сильно отличающемуся от всего, что существует сейчас, что любая попытка воспроизведения сейчас в лучшем случае должна быть маскарадом и никогда не сможет стать настоящей или серьезной формой искусства. Дизайнеры Эглинтона довели систему до совершенно законного завершения, когда попытались воспроизвести костюмы и воинские упражнения наших предков; и художники-прерафаэлиты были в равной степени правомерны, пытаясь сделать в живописи то, что каждый день делается в архитектуре. Обе попытки провалились, потому что мы продвинулись в военном искусстве и живописи и могли легко обнаружить абсурдность этих практик. Из всех искусств ложная система сохраняется только в архитектуре, и мы все еще не осознаем невозможности ее приведения к какому-либо удовлетворительному результату.



№ 2.

Имея все это в виду, давайте попробуем, если сможем, прийти к более четкому определению того, что на самом деле представляет собой это искусство и в чем заключаются его достоинства. Давайте предположим, что Диаграмма (Гравюра на дереве № [2](#)) представляет собой обычный дом, какой можно встретить на многих наших лондонских улицах. Первое деление, А, - самая прозаическая форма здания, о которой думают не больше, чем о садовой стене. Второе деление, В, лучше; карнизы и струнный ряд указывают на уровни нескольких этажей, на которые разделено здание; размеры двери и окон

подчеркнуты использованием кирпича лучшего или другого цвета, а арочные формы, приданные двери и окну на первом этаже, предполагают повышенную прочность. В третьем подразделении, с, это было продвинуто еще дальше; рустовка каменной кладки на нижнем этаже придает внешний вид большей солидности, а значение, придаваемое карнизам, добавление архитравных лепных элементов вокруг окон с фронтонами к окнам первого этажа, и отделка парапета переносят дом из сферы строительства в сферу архитектуры. Четвертое деление идет еще дальше; весь дизайн здесь разделен на три этапа — первый этаж рассматривается как подиум или основание для двух верхних этажей, все это венчает мансардный этаж; большее значение придается фасаду за счет небольшого выступа двух крыльев; подчеркивается входной дверной проем, и с помощью карнизов, выступов и пилястр игра света и тени придается возвышению, которое практически лежит в одной плоскости. В этом случае не только нанесено большее количество орнамента, но и части расположены так, что сами по себе создают более приятный эффект; и хотя высота этажей остается прежней, а количество поступающего света почти таким же, все же небольшая группировка частей такова, что создает архитектуру лучшего класса, чем это могло бы быть достигнуто простым нанесением любого количества орнамента. Диаграмма касается одной фазы объекта, “городского дома”, и касается только фасада, поскольку стиль обычно известен как итальянский; если допустить, что последнее подразделение является объектом архитектуры, в отличие от первого, то из этого анализа следует, что архитектура начинается, когда к зданию добавляется некоторое украшение, которое не было строго структурной необходимостью. Ценность украшения с архитектурной точки зрения зависит от: — степени, в которой при его применении были учтены структурные особенности, — уместности орнамента, — тщательного изучения пропорций и баланса нескольких частей и, — в определенной степени, от того, насколько был соблюден какой-либо известный прецедент.

Вернемся, например, к Парфенону, чтобы подробнее проиллюстрировать этот принцип. Пропорции длины к ширине и высоты к обоим этим параметрам являются примерами тщательно изученных пропорций и баланса; и еще более важным является расположение портиков и расположение перистиля. Если бы все колонны были простыми квадратными опорами, а вся лепнина - квадратной и плоской, тем не менее Парфенон не мог бы не быть, судя по простому расположению его частей, приятным и внушительным зданием. Так же обстоит дело и с готическим собором. Соотношение длины к ширине, выступ трансептов, разная высота центрального и боковых нефов, расположение и пропорциональность башен - все это примеры пропорциональности и сбалансированности, и они прекрасны, даже если не украшены. Многие старые аббатства, особенно цистерцианские, так же лишены украшений, как современный амбар; но само расположение их частей всегда радует, а если они большие, то представляют собой внушительные архитектурные объекты. Стоунхендж - это пример орнаментального сооружения, полностью лишенного орнамента, тем не менее, это почти такой же внушительный архитектурный объект, как любой из тех же размеров в любой части мира. Однако, когда к этому добавляется орнамент, и когда этот орнамент сам по себе элегантен и соответствует конструкции и целям здания, храм или собор входит в число высочайших произведений искусства и становится одним из благороднейших произведений человека.

Даже без структурной отделки здание может с помощью простого орнамента стать архитектурным объектом, хотя достичь хорошей архитектуры с помощью этих средств гораздо сложнее, и в истинных стилях это редко пытались сделать. Тем не менее, такое здание, как ратуша в Лувене, которое, если бы его лишили украшений, было бы немногим лучше фабрики, само по себе благодаря богатству и уместности орнамента стало очень приятным образцом искусства. В наше время слишком модно пытаться создавать архитектурные эффекты не только без внимания к декоративному оформлению, но часто



вопреки тому, что существует, и скрывая это. Когда это делается, результатом должно быть плохое искусство; но, тем не менее, это архитектура, какой бы отвратительной она ни была.

Если эти предпосылки верны, то искусство строителя состоит в простом соединении материалов таким образом, чтобы достичь желаемой цели самым быстрым и простым способом. Искусство гражданского или военного инженера состоит в выборе наилучших и наиболее подходящих материалов для поставленной им цели и использовании их наиболее научным образом, чтобы обеспечить экономичный, но удовлетворительный результат. Там, где заканчивается инженер, начинается искусство архитектора. Его цель состоит в том, чтобы расположить материалы инженера не столько с точки зрения экономии, сколько с точки зрения художественных эффектов, а также с помощью света, тени и очертаний создать форму, которая сама по себе должна быть неизменно красивой. Затем он добавляет орнамент, который по своему значению удваивает эффект только что созданного им расположения и своей элегантностью придает очарование всей композиции.

Рассматриваемое в этом свете, очевидно, что нет объектов, которые обычно делегируются инженеру-строителю, которые не могли бы быть отнесены к компетенции архитектора. Мост, акведук, набережная озера или крыша вокзала - все это такие же законные объекты для архитектурного украшения, как храм или дворец. Со всеми ними так обращались римляне и в средние века, и так обращаются по сей день в отдаленных уголках Индии и везде, где царит истинное искусство.

Не обязательно, чтобы инженер что-либо знал об архитектуре, хотя, безусловно, желательно, чтобы он это знал; но, с другой стороны, совершенно необходимо, чтобы архитектор разбирался в строительстве. Без этих знаний он не может проектировать; и хотя некоторые считают, что было бы лучше делегировать механическую задачу инженеру и таким образом полностью ограничиться художественным оформлением своего проекта, такой курс был бы фатальным для развития архитектурного стиля. Это правда, что при выполнении некоторых из вышеперечисленных работ обычно считается желательным доверить их инженерам; но в тех немногих случаях, когда к сотрудничеству с ними привлекались архитекторы, как, например, при строительстве крыш железнодорожных вокзалов Грейт-Вестерн и Мидленд, результат был настолько удовлетворительным, что наводил на мысль о преимуществе такого сочетания. На Великой выставке 1851 года самая удачная деталь - полукруглая крыша трансепта - была предложена покойным сэром Чарльзом Барри, и развитие этой формы нефа и трансептов Хрустального дворца до сих пор является самой красивой чертой этого здания. В сооружениях монументального характера, таких как ратуши, музеи или общественные галереи, которые рассчитаны на века, строгая экономия материала, которая иногда считается необходимой при инженерных работах, нежелательна, потому что масса, стабильность и долговечность — три элемента, о которых мы поговорим позже, — составляют саму суть их архитектурного характера. В этих и других работах простого характера, таких как частные дома, расчеты не настолько сложны, чтобы оставаться за пределами знаний архитектора; и хотя в последние годы использование железных балок, стоек и колонн внесло новый фактор в число строительных материалов, для подтверждения расчетов архитектора иногда может потребоваться помощь эксперта, до сих пор было принято скрывать эти особенности, чтобы они не вошли в фазу архитектурного проектирования. Со временем, когда будут приобретены более глубокие знания о свойствах железа, мы можем надеяться увидеть значительное развитие в его художественной обработке, так что в конечном итоге оно сможет возвыситься до достоинства и приобрести характер, которого в архитектурных стилях ушедших времен достигли все другие материалы.

Однако в дополнение к удобному расположению и художественной обработке здания, а также его правильной и добротной конструкции, есть еще третий элемент, который требует

особых способностей художника для его применения. Ни один архитектурный объект не может считаться завершенным или достигшим наивысшего совершенства до тех пор, пока он не будет наделен голосом с помощью фонетической скульптуры и живописи.

Таким образом, в нескольких словах идеальное здание можно определить как такое, которое сочетает в себе:—

во-первых, в качестве технических принципов:

Удобство общих мероприятий,

Правильное распределение материалов и надежная конструкция.

во-вторых, как Эстетические принципы дизайна:

Художественная концепция в сочетании с

Орнаментированная конструкция и

3-й, для фонетических дополнений:

Скульптура, или

Живопись, используемая в качестве голоса, рассказывающего историю здания,

и объясните цели, для которых он был разработан, или те

которому она посвящена.

Однако помимо этих основных теоретических характеристик архитектуры, существует несколько второстепенных технических принципов, которые, возможно, будет удобно перечислить, прежде чем двигаться дальше.

Также может быть полезно привести такие примеры, которые сделают то, что только что было указано теоретически, более ясным, чем это может быть сделано простым изложением абстрактных принципов.

#### IV.—МЕССА.

Первым и наиболее очевидным элементом архитектурного величия является размер — большое здание всегда более внушительно, чем маленькое; и когда искусство, представленное в двух зданиях, одинаково, их эффект почти пропорционален их размерам. Другими словами, если один храм или церквушка в два или три раза больше другого, они в два или три раза грандиознее или эффективнее. Храм Тесея очень мало отличается, за исключением размеров, от Парфенона и, за исключением этого, почти не отличался от Храма Юпитера в Элиде; но из-за своих меньших размеров он должен стоять ниже более крупных образцов. В нашей собственной стране многие из наших небольших аббатств или приходских церквей отличаются такой же красотой дизайна или деталей, как и наши самые благородные соборы, но только из-за своих размеров они незначительны по сравнению с ними, и путешественник проходит мимо них, в то время как он стоит, пораженный благоговением, перед порталами или под сводами более крупных зданий.

Египетские пирамиды, вершины буддистов, курганы этрусков почти полностью зависят от своих размеров. Римляне в совершенстве понимали ценность этого элемента и использовали его в самой бесхитростной простоте для достижения желаемого эффекта. В средние века архитекторы не только стремились к возведению колоссальных сооружений, но и научились значительно увеличивать видимые размеры здания за счет научного расположения частей и искусного расположения орнамента, благодаря чему оно выглядело намного больше, чем было на самом деле. Фактически, это самый очевидный и самый надежный, хотя, следует признать, возможно, самый вульгарный способ достижения архитектурного величия; но истинный и совершенный образец никогда не может быть

создан в зависимости только от этого, и совершенство в архитектурном искусстве достигается только в сочетании размера с красотой пропорций и элегантностью орнамента.

## V.—Устойчивость.

После размера самым важным элементом является стабильность. Под этим подразумевается не просто сила, необходимая для поддержания крыши или для сопротивления различным толчкам и давлению, но тот избыток силы, превышающий простые механические требования, который необходим для полного удовлетворения потребностей ума и придания зданию монументального характера, с таким видом, чтобы оно могло противостоять ударам времени или насилию человека еще долгие века.

Ни один народ не понимал ценности этого так хорошо, как египтяне. Форма Пирамид спроектирована полностью с учетом стабильности, и даже Гипостильный зал в Карнаке вызывает восхищение гораздо больше своей массивностью и прочностью, а также кажущейся вечностью существования, чем любой другой элемент дизайна. В Зале все утилитарные требования и многие другие очевидные средства достижения эффекта приносятся им в жертву, и с таким успехом, что по прошествии более чем 3000 лет все еще остается достаточно, чтобы вызвать восхищение, которое даже самые непоэтичные зрители не могут удержаться от его красот.

В более изысканном стиле большая часть красоты Парфенона проистекает именно из этой причины. Площадь каждой из колонн портика Пантеона в Риме составляет менее 20 футов, площадь колонн Парфенона - более 33 футов, и, учитывая, насколько первые выше вторых, можно сказать, что колонны в Афинах в два раза массивнее колонн римского храма, однако последних хватило не только для механической, но и для многих других аспектов художественной устойчивости; но прочность и солидность портиков Парфенона, без учета других его преимуществ, всегда должны делать его более красивым, чем другой.

Массивность, которую норманны и другие раннеготические строители придавали своим зданиям, проистекала скорее из неуклюжести и недостатка конструктивного мастерства, чем из замысла; но, хотя она и возникла по столь неблагородной причине, ее результат всегда грандиозен, и грубый нормандский неф часто превосходит по величии воздушный и элегантный хор, который впоследствии был пристроен к нему. В нашей собственной стране нет более совершенного здания, чем неф в Винчестере, где ширина колонн превышает ширину нефов, и все здание имеет нормандские очертания, хотя и готические детали. С другой стороны, ни одно здание по своим размерам и красоте деталей не может быть таким неудовлетворительным, как хор в Бове. Хотя он выдержал испытание веками, он выглядит таким хрупким, требует такого количества подпорок для его поддержания и, очевидно, является чрезмерным проявлением механического мастерства, что, хотя он и может вызывать удивление как архитектурный *тур де форс*, он никогда не сможет удовлетворить разум истинного художника или понравиться в той же степени, что и менее амбициозные образцы.

Даже когда мы опускаемся на самые низшие ступени архитектуры, мы обнаруживаем, что этот принцип преобладает. Потребовалось бы огромное количество дизайнерских решений и хорошего вкуса, чтобы тонкие стены и еще более тонкая крыша коттеджа из кирпича и шифера выглядели так же живописно или так же хорошо, как дом, построенный из бутового камня, или даже с глинобитными стенами и соломенной крышей: толщина и прочность одного всегда должны быть более удовлетворительными, чем кажущаяся непрочность другого. Здесь, как и в большинстве случаев, архитектором управляет необходимость; но когда он не связан никакими утилитарными требованиями, нет более безопасного или готового средства достижения эффекта, чем это, а когда требуется только эффект,

архитектору почти невозможно ошибиться, придав своему зданию слишком большую прочность. Размер и стабильность сами по себе достаточны для создания величия в архитектурном дизайне, и там, где речь идет о возвышенности, они являются двумя элементами, наиболее важными для ее создания, и действительно, именно без них она невозможна.

## VI.—ДОЛГОВЕЧНОСТЬ.

В дополнение к стабильности продолжительность, в течение которой архитектурные объекты рассчитаны на долговечность, придает им впечатление долговечности, которое вряд ли может быть достигнуто каким-либо из родственных искусств. Скульптура может существовать сколь угодно долго, и некоторым египетским образцам этого искусства, найденным рядом с пирамидами, столько же лет, сколько всему остальному в этой стране, но не столько их возраст производит на нас такое сильное впечатление, сколько история, которую они рассказывают. Пирамиды, с другой стороны, в величии своего простого технического великолепия бросают вызов квазивечности продолжительности с отчетливостью, которая является наиболее впечатляющей и которая здесь, как и везде, является одним из самых мощных элементов архитектурного выражения.

Когда Гораций пел—

"Vixêre fortes ante Agamemnona  
Multi, sed omnes illacrimabiles  
Urgentur ignotique longâ  
Nocte, carent quia vate sacro,"

он упустил из виду тот факт, что задолго до того, как о Трои стали мечтать, египетские цари воздвигли пирамиды, которые сохранились до наших дней, а фараоны Восемнадцатой и Девятнадцатой династий наполнили долину Верхнего Нила храмами, дворцами и гробницами, которые сообщают нам не только имена своих основателей, но и раскрывают нам их мысли и устремления с отчетливостью, которую не смог бы передать ни один священный поэт. С тех пор архитекторы покрыли мир памятниками, которые до сих пор стоят на том месте, где они были воздвигнуты, и рассказывают всем, кто достаточно образован, чтобы правильно разгадать их загадки, какие народы когда-то населяли эти места, какого уровня цивилизации они достигли и как, воздвигая эти памятники, на которые мы сейчас смотрим, они достигли того квазисмертия, к которому стремились.

Скульптура и живопись в союзе с архитектурой могут существовать так же долго, но их цель не в том, чтобы передать уму впечатление долговечности, которое так сильно ощущается при виде более массивных произведений архитектурного искусства. Даже в разрушенном виде здания производят почти такое же впечатление, в то время как разрушенные скульптуры или картины, как правило, далеко не радуют глаз и, какими бы ни были их другие достоинства, им определенно не хватает впечатления, получаемого от долговечности архитектурных объектов.

## VII.—МАТЕРИАЛЫ.

Еще один очень очевидный способ получения архитектурного эффекта - это размер или дороговизна используемых материалов. Терраса или даже стена, если они сложены из крупных камней, сами по себе являются объектом значительного величия, в то время как терраса тех же линейных размеров и того же дизайна, если она сложена из кирпича или щебня, может показаться весьма презренным объектом.

Как и все более очевидные средства архитектурного эффекта, египтяне ухватились за это и довели до предельно допустимого уровня. Все их здания, а также колоссы и обелиски во многом обязаны своим величием использованию материалов, использованных при их строительстве. Произведения, называемые циклопическими, найденные в Италии и Греции, не имеют другого элемента величия, кроме размера камней или, скорее, массивов скалы, которые имели обыкновение использовать строители той эпохи. В Иерусалиме ни на чем так сильно не настаивали древние писатели и ничто так не восхищает сейчас, как на величине камней, использованных при строительстве Храма и его фундаментов.

Мы вполне можем представить, какое большое значение придавалось этому, когда узнаем, что в соседнем городе Баальбек использовались камни длиной от 60 до 70 футов, весившие столько же, сколько трубы Британского моста, для простого скрепления стены террасы. Даже в более изысканном архитектурном стиле колонна, стержень которой сделан из цельного камня, или перемычка или архитрав из одного блока, всегда является более величественным и красивым объектом, чем если бы она состояла из ряда более мелких частей. Среди современных зданий выделяется убогий дизайн церкви Св. Исаакий в Санкт-Петербурге спасает величие его монолитных колонн, в то время как прекрасный дизайн Мадлен в Париже разрушается из-за скудости материалов, в которых он выражен. Легко видеть, что это происходит из того же чувства, к которому обращаются массивность и стабильность. Они передают выражение гигантской мощи и кажущейся вечности

продолжительности; и в какой бы форме это ни было представлено человеческому уму, это всегда вызывает чувство, стремящееся к возвышенности, что является высшим эффектом, к которому может стремиться архитектура или любое другое искусство.

Готические архитекторы полностью проигнорировали этот элемент величия и стремились заменить его демонстрацией конструктивного мастерства при использовании меньших по размеру материалов, которые они использовали, но крайне сомнительно, не упустили ли они при этом один из самых очевидных и важнейших принципов архитектурного проектирования.

Помимо этого, ценность самого материала является важным элементом архитектурного эффекта. Все мы, например, больше восхищаемся украшением из чистого золота, чем украшением из простого позолоченного серебра, хотя мало кто может заметить разницу. Люди готовы проехать сотни миль, чтобы увидеть большой бриллиант или чудесную жемчужину, но они не прошли бы и нескольких ярдов, чтобы увидеть их макеты, хотя, если бы их разложили вместе на столе, очень немногие действительно смогли бы отличить настоящие от подделки.

Когда мы рассматриваем такие здания, как кафедральный собор в Милане или Тадже Мехал в Агре, не может быть никаких сомнений в том, что красота материала, из которого они сделаны, еще больше усиливает восхищение, которое они вызывают. В последнем случае драгоценные камни, которыми инкрустированы декоративные элементы дизайна, передают впечатление величия почти так же непосредственно, как и красоту их очертаний.

Вообще говоря, именно из-за его большей ценности мы больше восхищаемся зданиями из мрамора, чем зданиями из камня, хотя цвет последнего может быть действительно таким же красивым, а материал, по крайней мере, таким же долговечным. Точно так же каменное здание предпочтительнее кирпичного, а кирпич - деревянного и оштукатуренного; но даже эти условия могут быть изменены на противоположные из-за простого вопроса о стоимости. Если, например, кирпичное и каменное здания стоят близко друг к другу, причем конструкция обоих одинаково соответствует используемому материалу, наше суждение может быть обратным, если кирпичи так красиво отлиты, или сделаны из такой драгоценной глины, или так тщательно уложены, что кирпичное здание стоит вдвое дороже другого; в этом случае мы должны смотреть с большим уважением и восхищением на искусственный материал, чем на натуральный. По той же причине многие деревянные здания с искусной резьбой, несмотря на малость их частей и их скоропортящийся характер, вызывают большее восхищение, чем более крупные и монументальные сооружения, и это просто из-за свидетельств труда и соответствующих затрат, которые были на них затрачены.

Независимо от этих соображений, многие строительные материалы бесценны благодаря своим собственным достоинствам. Гранит - один из самых известных из-за своей твердости и долговечности, мрамор - из-за изысканной полировки, которую он принимает, и из-за своего цвета, который для внутренней отделки является свойством, которое трудно переоценить. Камень ценен из-за размера блоков, которые можно получить, и потому, что он легко поддается полировке, достаточной для внешних целей. Кирпичи превосходны своей дешевизной и легкостью, с которой их можно использовать, и им также можно придавать очень элегантные формы, так что можно легко достичь красоты; но возвышенность в кирпичной кладке почти невозможна, по крайней мере, без таких размеров, которые редко достигаются человеком. Малость материала настолько явно не соответствует размерам деталей, что даже римляне, как бы они ни старались, никогда не могли полностью преодолеть эту трудность.

Гипс - еще один искусственный материал. За исключением монументальных сооружений, для внутренних целей он превосходит камень и всегда лучше кирпича из-за однородности и

гладкости его поверхности, легкости, с которой он отформован, и возможности получения росписи или других украшений в любой степени.

Дерево следует использовать снаружи только в зданиях самого маленького и наименее монументального класса, и даже внутри оно, как правило, уступает штукатурке. Он темного цвета, подвержен деформации и раскалыванию, а также горюч, что является серьезным препятствием для его использования, за исключением напольных покрытий, дверей и других целей, для которых он сейчас обычно применяется.

Чугун - еще один редко используемый материал, хотя и более ценный, чем любой из перечисленных выше, и обладающий большей прочностью, хотя, вероятно, и меньшей долговечностью. Там, где требуется легкость в сочетании с прочностью, это бесценно, но, хотя из него можно придать любую форму красоты, которую только можно спроектировать, его вряд ли когда-либо использовали настолько, чтобы оценить его архитектурные качества.

Все эти материалы почти одинаково хороши, когда используются честно, каждый для той цели, для которой он лучше всего приспособлен; все они становятся плохими либо при использовании для цели, для которой они не подходят, либо когда один материал заменяется другим или имитируется им. Величия и возвышенности можно достичь только с помощью более прочного и массивного класса материалов, но красота и элегантность достижимы во всех, а диапазон архитектурного проектирования настолько обширен, что абсурдно ограничивать его одним классом натуральных или искусственных материалов или пытаться предписывать использование одних и настаивать на использовании других для целей, к которым они явно неприменимы.

## VIII.—СТРОИТЕЛЬСТВО.

Было показано, что строительство является главной целью и объектом инженера; для него это все во всем, и строить научно и в то же время экономично - это начало и конец его усилий. Совсем иначе обстоит дело с архитектором. Строительство должно быть его служанкой, полезной для помощи ему в осуществлении его замысла, но никогда его любовницей, контролирующей его при выполнении того, что он в противном случае счел бы целесообразным. Архитектор всегда должен позволять себе такой запас прочности, чтобы он мог пренебречь своей конструкцией или поиграть с ней, и в девяти случаях из десяти деньги, потраченные на достижение этой прочности, окажутся более эффективными с архитектурной точки зрения, чем удвоенная сумма, затраченная на украшение, каким бы элегантным или уместным оно ни было.

Египтяне и греки были настолько убеждены в этом принципе, что никогда не использовали никаких других конструктивных приемов, кроме перпендикулярной стены или подпорки, поддерживающей горизонтальную балку; и половина удовлетворительного эффекта их зданий проистекает из их приверженности этому простому, хотя и дорогостоящему способу строительства. Они были прекрасно знакомы с использованием арки и ее свойствами, но они знали, что ее использование внесло бы сложность и путаницу в их проекты, и поэтому они мудро отказались от нее. Даже по сей день индусы отказываются использовать арку, хотя магометане уже давно используют ее в своей стране. Как они причудливо выражаются, "Арка никогда не спит"; и это правда, что своим напором она всегда стремится разнести здание на куски; несмотря на все противовесы, всякий раз, когда наносится малейший ущерб, это ускоряет разрушение здания, которое, будь построено проще, могло бы простоять века.

Римляне были первыми, кто ввел более сложный стиль. Они хотели иметь более крупные и сложные здания, чем требовалось ранее, и в значительной степени использовали кирпич и бетон даже в своих храмах и самых монументальных постройках. С помощью этих средств они добились и простора, и разнообразия со сравнительно небольшими хлопотами или затратами; но нам не хватает во всех их работах того покоя и гармонии, которые являются большим очарованием, пронизывающим здания их предшественников.

В этом отношении готические архитекторы пошли даже дальше римлян. Они гордились своим конструктивным мастерством и выставляли его напоказ во всех случаях, причем часто до такой степени, что это разрушало истинный архитектурный замысел. Нижний этаж французского собора, как правило, весьма удовлетворителен; стены толстые и прочные, а контрфорсов, когда они не загромождены часовнями, как раз достаточно для создания тени и рельефа; но архитекторами этой страны овладела мания создавать внутренние этажи гигантской высоты, которые внутри должны казаться простыми стенами из раскрашенного стекла, разделенными средниками. Это могло быть достигнуто только либо путем перекрытия пола церкви опорами неудобной толщины, либо с помощью системы подпорок снаружи. Было принято последнее решение; но, несмотря на изобретательность, с которой оно было выполнено, и элегантность многих использованных форм и орнаментов, оно было исключительно разрушительным для истинного архитектурного эффекта. Это не только создает путаницу очертаний и полное отсутствие покоя, но и в высшей степени наводит на мысль о слабости, и нельзя отделаться от ощущения, что если убрать одну из этих подпорок, все рухнет, как карточный домик.

Вряд ли такое когда-либо было в Англии: менее амбициозные размеры, применяемые в этой стране, позволили архитекторам в значительной степени обойтись без этих дополнений, и когда используются летящие контрфорсы, они выглядят скорее как призванные внушить идею совершенной безопасности, чем как необходимые для стабильности. По этой причине французам никогда не удавалось построить удовлетворительный свод: из-за слабости их опор они были вынуждены устанавливать их на сваях, скручивать и сводить до самых неприятных размеров и уделять внимание конструктивным, а не художественным потребностям. С английскими архитекторами такого никогда не было; они всегда могли спроектировать свои своды в таких формах, которые, по их мнению, были бы наиболее красивыми с художественной точки зрения, и, благодаря большей прочности их опор, выполнить их так, как было задумано изначально.<sup>[12]</sup>

Немцам оставалось довести эту систему до высшей точки абсурда. Половина достоинств старых готических соборов с круглыми сводами на Рейне заключается в их солидности и спокойствии, которые они демонстрируют в каждой части. Их стен и других важных частей всегда достаточно самих по себе, чтобы поддерживать крыши и своды, и нигде не видно никаких конструктивных ухищрений; но когда немцы переняли остроконечный стиль, их строители — их вряд ли можно назвать архитекторами — казалось, думали, что все искусство состоит в том, чтобы поддерживать как можно более широкие своды на как можно более тонких колоннах и сооружать самые высокие окна с самыми утонченными средниками. Следствием этого является то, что, хотя их конструктивное мастерство все еще вызывает восхищение каменщика или инженера, художник или архитектор отворачивается от холодных сводов и покосившихся опор своих более поздних соборов с болезненным чувством неудовлетворенного ожидания и недоумевает, почему такие размеры и такие детали должны приводить к столь неудовлетворительному результату.

Необходимо учитывать так много обстоятельств, что невозможно предписать какие-либо общие правила в подобном предмете, но следующая таблица в определенной степени объяснит соотношение площади и точек опоры в шестнадцати главных зданиях мира.<sup>[13]</sup> Насколько я понимаю, это доказывает, что удовлетворительный архитектурный эффект



здания находится почти в обратном соотношении к механическому совершенству, проявленному в его конструкции.

|                             | Площадь. | Твердые частицы. | Соотношение в десятичных дробях | Ближайшие обычные дроби. |
|-----------------------------|----------|------------------|---------------------------------|--------------------------|
|                             | Футы.    | Футы.            |                                 |                          |
| Гипостильный зал, Карнак    | 63 070   | 18 681           | .296                            | Три десятых.             |
| Собор Святого Петра, Рим    | 227 000  | 59 308           | .261                            | Одна четвертая.          |
| Собор Шпилей                | 56,737   | 12,076           | .216                            | Одна пятая.              |
| Sta. Maria, Флоренция       | 81 802   | 17,056           | .201                            | Одна пятая.              |
| Собор Буржа                 | 61,590   | 11,091           | .181                            | Одна шестая.             |
| Собор Святого Павла, Лондон | 84,311   | 11,311           | .171                            | Одна шестая.             |
| Ste. Женевьева, Париж       | 60 287   | 9 269            | .154                            | Одна шестая.             |
| Парфенон, Афины             | 23 140   | 4430             | .148                            | Одна седьмая.            |
| Шартрский собор             | 68 261   | 8 886            | .130                            | Одна восьмая.            |
| Солсберийский собор         | 55 853   | 7 012            | .125                            | Одна восьмая.            |
| Париж, Нотр-Дам             | 61,108   | 7,852            | .122                            | Одна восьмая.            |
| Храм мира                   | 68 000   | 7600             | .101                            | Одна девятая.            |
| Миланский собор             | 108 277  | 11 601           | .107                            | Одна десятая.            |
| Кельнский собор             | 91,164   | 9,554            | .104                            | Одна десятая.            |
| Йоркский собор              | 72,860   | 7,376            | .101                            | Одна десятая.            |

|                |        |       |      |               |
|----------------|--------|-------|------|---------------|
| Сент-Уэн, Руан | 47,107 | 4,637 | .097 | Одна десятая. |
|----------------|--------|-------|------|---------------|

Во главе списка стоит Гипостильный зал, а практически рядом с ним находится Парфенон, который, будучи единственным зданием с деревянной крышей в списке, имеет почти такое же соотношение несущих конструкций по отношению к требуемым работам, как и храм в Карнаке. Шпилям нужны только лучшие детали, чтобы стать одним из самых величественных зданий в Европе, а Бурж, Париж, Шартр и Солсбери - одни из самых удовлетворительных готических соборов, которые у нас есть. Сент-Оуэн, несмотря на всю красоту деталей и дизайна, терпит неудачу в этом одном пункте и, безусловно, ему не хватает солидности. Кельн и Милан были бы значительно улучшены за счет большей массивности: а в Йорке легкость опор доведена до такой степени, что их никогда не удастся завершить сводчатой крышей, изначально спроектированной, по крайней мере, для нефа.

Четыре великих собора эпохи Возрождения в Риме, Флоренции, Лондоне и Париже, перечисленные в этом списке, обладают вполне достаточной прочностью для создания архитектурного эффекта, но ценность этого теряется из-за скрытого строительства и из-за того, что опоры обычно сгруппированы в несколько больших массивов, размеры которых невозможно оценить на глаз. Готический архитектор разделил бы эти массивы на вдвое или втрое большее количество опор, используемых в этих церквях, и, используя орнамент, призванный показать и подчеркнуть конструкцию, сделал бы эти здания гораздо более удовлетворительными, чем они есть на самом деле.

В этом отношении великое искусство архитектора состоит в том, чтобы получить внутри максимально возможное количество свободного пространства, совместимого, во-первых, с требуемым уровнем постоянной механической устойчивости, а во-вторых, с такой видимостью избыточной прочности, которая должна убедить разум в том, что здание абсолютно надежно и рассчитано на вечную эксплуатацию.

## IX.—ФОРМЫ.

Чрезвычайно трудно установить какие-либо общие правила относительно форм, наиболее приспособленных к архитектурным целям, поскольку ценность формы в архитектуре полностью зависит от положения, в котором она размещена, и от того, для каких целей она применяется. Как следствие, не существует предписанной формы, какой бы уродливой она ни казалась в настоящее время, которая в один прекрасный день не была бы признана наилучшей для данной цели; и точно так же нет ни одной из наиболее почитаемых, которая не могла бы стать абсолютно оскорбительной при использовании способом, для которого она не подходит. Сама по себе ни одна простая форма, по-видимому, не обладает какой-либо собственной ценностью, и только благодаря сочетанию одной с другой они становятся эффективными. Если, например, мы возьмем серию из двадцати или тридцати фигур, поместив куб на одном конце как наиболее твердую из угловых, а сферу - на другом как наиболее совершенную из круглых форм, было бы легко последовательно уменьшать углы куба, пока он не превратится в многоугольник с таким количеством сторон, что станет почти криволинейным. С другой стороны, изменяя сферу по всем грациям конических сечений, она могла бы соответствовать другой серии в центре без какого-либо резкого различия между ними. Такой ряд можно сравнить с нотами фортепиано. Мы не можем сказать, что какая-либо из базовых или высоких нот сама по себе красивее остальных. Гармония возникает только при сочетании нескольких нот, а нежные или блестящие мелодии - при их перетекании друг в друга или при сильно выраженных контрастах. Так же обстоит дело и с формами: квадратные и угловатые подчеркивают силу и мощь; изгибы - мягкость и элегантность; а красота достигается эффективным сочетанием

правильной формы с криволинейностью. Так всегда бывает в природе. Горные породы и все более твердые вещества грубые и угловатые, с сильными контрастами и глубокими линиями. Среди деревьев дуб отличается крепостью, а его ветви расположены под прямым углом к стволу или друг к другу. Линии ивы округлые и плавные. Формы детей и женщин округлые и полные, без резких контрастов; формы мужчин резкие, твердые и угловатые пропорционально силе их телосложения.

Вследствие этих свойств, как правило, квадратные или угловые детали всегда следует размещать внизу, где требуется прочность, а закругленные - вверху. Если, например, планируется построить башню, нижний этаж должен быть не только квадратным, но и обозначен контрфорсами или другими четкими линиями, а каменная кладка рустованной, чтобы придать еще больший вид прочности. Кроме того, если квадратная форма все еще сохранена, она может быть более элегантной и менее акцентированной. Затем форма может измениться на восьмиугольник, тот - на многоугольник с шестнадцатью сторонами, а затем быть увенчан любой круглой формой. Эти условия не являются абсолютными, но обратное расположение было бы явно абсурдным. Башня с круглым основанием и квадратным верхним этажом - это то, что почти никакое искусство не могло бы сделать терпимым, в то время как другое радуется своей врожденной приспособленностью без каких-либо экстраординарных дизайнерских усилий.

С другой стороны, круглые колонны более приятны в качестве опор для квадратного архитрава не столько из-за присущей им пригодности для этой цели, сколько из-за эффекта контраста, а плоские фризы предпочтительнее изогнутых в позднеримских стилях по той же причине. Угловатая лепнина, выполненная на круглых стержнях готической спаренной колонны, значительно усиливает великолепие эффекта. Там, где все квадратное и неровное, как в друидическом трилите, эффект может быть возвышенным, но он не может быть элегантным; там, где все округлое, как в Хорагическом памятнике Лисикрата, может быть достигнуто совершенство элегантности, но никогда - возвышенности. Совершенство, как обычно, лежит между этими крайностями.

## X—ПРОПОРЦИЯ.

Перечисленные выше свойства можно охарактеризовать как механические принципы проектирования. Размер, устойчивость, конструкция, материал и многие подобные элементы находятся в ведении инженера или каменщика, а также архитектора, и нельзя сказать, что здание, замечательное только этими свойствами, возвышается над низшей ступенью архитектурного совершенства. Они являются бесценным дополнением в руках настоящего художника, но никогда не должны быть основными элементами дизайна.

После этого двумя наиболее важными ресурсами, находящимися в распоряжении архитектора, являются пропорции и орнамент; первое позволяет ему создавать орнаменты, второе - украшать свое сооружение; оба требуют знаний и продуманности и могут быть должным образом применены только тем, кто полностью знаком с истинными принципами архитектурного проектирования.

Поскольку пропорции, чтобы быть хорошими, должны изменяться с учетом всех требований проекта, конечно, невозможно установить какие-либо общие правила, которые будут действовать во всех случаях; но некоторые из его принципов достаточно очевидны и могут быть определены таким образом, чтобы мы могли судить, насколько успешно они были реализованы в различных зданиях, перечисленных на следующих страницах.

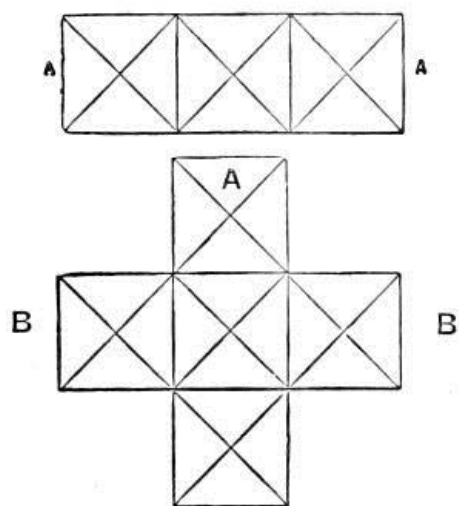
Чтобы сначала принять простейшую форму предложения, предположим, что построена комната, которая должна представлять собой точный куб - скажем, 20 футов в каждую

сторону, — такая пропорция должна быть плохой и нехудожественной; и, кроме того, высота слишком велика для других измерений, очевидно, потому, что невозможно отойти достаточно далеко, чтобы охватить всю стену одним взглядом или увидеть изгиб крыши, не запрокидывая головы и не глядя вверх. Если бы высоту увеличили до тридцати или сорока футов, диспропорция была бы настолько поразительной, что никакое искусство не смогло бы сделать ее приятной. Как правило, квадратная в плане комната никогда не бывает приятной. Всегда лучше, чтобы одна сторона была длиннее другой, чтобы немного разнообразить дизайн. Часто рекомендуется увеличивать ширину в полтора раза, и с каждым увеличением длины увеличение высоты не только допустимо, но и необходимо. Для большинства случаев, по-видимому, подходит следующее правило: “Высота комнаты должна быть равна половине ее ширины плюс квадратный корень из ее длины”. Таким образом, комната площадью 20 квадратных футов должна иметь высоту от 14 до 15 футов; если ее длину увеличить до 40 футов, то ее высота должна составлять не менее  $16\frac{1}{2}$ ; если 100, то, конечно, не менее 20. Если мы пойдем дальше и сделаем так, чтобы высота действительно превышала ширину, то в результате она будет выглядеть узкой. Как правило, и особенно во всех крайних случаях, добавляя к одному измерению, мы внешне отдаляемся от других. Таким образом, если мы возьмем комнату 20 футов в ширину и 30 или 40 футов в высоту, мы сделаем ее узкой; если 40 футов в ширину и 20 футов в высоту, мы сделаем комнату низкой. Увеличивая длину, мы уменьшаем два других измерения.

Это, однако, всего лишь разговор о простых комнатах с простыми стенами, и архитектор может быть вынужден строить комнаты всевозможных неприятных размеров, но именно здесь его искусство приходит ему на помощь, и в нем должно быть очень мало от художника, если он не может скрыть, даже если не в состоянии полностью нейтрализовать, недостатки своих размеров. Например, комнату, представляющую собой идеальный куб площадью 20 футов, можно сделать такой же низкой, как комната высотой всего 15 футов, используя сильно выраженный горизонтальный декор, разбивая стены на разные высоты, четко отмечая горизонтальные пропорции и стирая, насколько это возможно, все вертикальные линии. Обратный процесс сделает комнату высотой всего 10 футов такой же величественной, как одна из 15.

Даже одинаковые обои (с четко обозначенными линиями), наклеенные по бокам двух комнат, совершенно одинаковых по размерам, но с вертикальными линиями в одном случае, а в другом — горизонтальными, изменят их видимые размеры на несколько футов. Если помещение слишком высокое, это легко исправить, подняв карниз на требуемую высоту и ограничив им вертикальные линии стены, а над ним перекрыв крышу, или используя какое-либо приспособление, которое будет выделять его на фоне стен, и дефект может стать красивым. Аналогичным образом, если помещение слишком длинное для других своих размеров, это легко исправить либо с помощью проломов в стенах, где они могут быть получены, либо с помощью перегородок из колонн по всей его ширине, либо просто уменьшив высоту крыши. Это повлияет на все, что разделит длину на отсеки. Ширину, если она избыточна, легко исправить, разделив ее, как это делали готические архитекторы, на проходы. Таким образом, в помещении шириной 50 футов и высотой 30 можно легко восстановить пропорции, отрезав по 10 или 12 футов с каждой стороны и опустив крыши боковых отсеков, скажем, до 20 футов. Если не требуется большой устойчивости, это можно сделать, не обременяя пол множеством точек опоры. Чем больше используется количество, тем легче достигается эффект, но это можно сделать практически без них.

Внешне исправить недостатки пропорций легче, чем внутренне. Легче, чем с внутренней стороны, увеличить видимую высоту за счет четко обозначенных вертикальных линий или уменьшить ее за счет использования горизонтального декора.



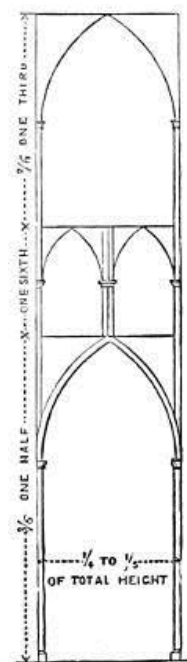
№ 3.

Если длина здания слишком велика, это легко исправить с помощью выступов или путем разделения длины на квадратные отрезки. Таким образом, А А - длинное здание, но В В - квадратное, или практически (из-за перспективы) меньше квадрата в длину в любом направлении под прямым углом к линии обзора; или, другими словами, для наблюдателя в точке А' здание будет выглядеть короче в направлении В В, чем в направлении А А, из-за величины и важности ближайшей к глазу части. Если 100 футов в длину и 50 футов в высоту - приемлемый размер для определенного проекта, и требуется, чтобы здание было 500 футов в длину, необходимо только разбить его на пять частей и отбросить три назад и две вперед, или наоборот, и пропорция станет такой же, как раньше.

Египтяне вообще почти не изучали науку о пропорциях; они добивались своих результатов более простыми и очевидными средствами. Греки были мастерами в этом, как и во всем остальном, но они использовали ресурсы искусства с чрезвычайной трезвостью — по крайней мере, внешне, — боясь нарушить ту простоту, которая так необходима для возвышенности архитектуры. Но внутри, где возвышенность была недостижима при тех размерах, которые они использовали, они разделили кельи своих храмов на три нефа, а высоту - на две, разместив два ряда колонн одна над другой. С помощью этих средств они смогли использовать такое количество мелких деталей, чтобы наиболее значительно увеличить видимый размер и в то же время придать статуе большую видимую величину, которая была основным объектом, ради которого был возведен храм.

Римляне, по-видимому, не утруждали себя наукой о пропорциях в конструкции своих зданий, хотя ничто не может быть более изысканным, чем гармония, существующая между частями в их порядке и вообще в их деталях. Однако в средние века мы обнаруживаем, что ему от начала до конца уделялось самое серьезное внимание, и половина красоты зданий той эпохи объясняется успешными результатами, к которым архитекторы приводили свои эксперименты по уравниванию частей своих сооружений друг с другом, чтобы создать в них ту гармонию, которой мы так восхищаемся.

Первым великим изобретением готических архитекторов (хотя и греческого происхождения) было разделение внутреннего пространства здания на три прохода и создание центрального прохода выше и шире, чем боковые. Таким образом, высота и длина были получены за счет ширины: эта последняя, однако, никогда не была ценным свойством с художественной точки зрения, хотя и могла быть незаменимой для утилитарных нужд здания. Затем они попытались еще больше увеличить высоту центрального нефа, разделив его стороны на три равные части, что, по контрасту, очень усилило эффект; но вскоре стало очевидным однообразие такого расположения: кроме того, было замечено, что боковые нефы были настолько низкими, что не шли в прямое сравнение с центральным нефом. Чтобы исправить это, они постепенно увеличивали его размеры и, наконец, достигли чего-то очень похожего на следующие пропорции. Они сделали высоту бокового прохода вдвое меньшей, чем центрального (ширина также была в той же пропорции); остальные части они разделили на три, составив трифорий на одну треть, а нижний этаж - на две трети от всего помещения. Таким образом, три подразделения находятся в пропорции 1, 2 и 3, каждое придает ценность другому, и все вместе очень значительно увеличивает все видимые размеры интерьера. Было бы легко развить систему дальше и, увеличив количество колонн в продольном направлении и количество секций по вертикали, значительно увеличить даже этот видимый размер; но тогда это произошло бы за счет простоты и величия: и хотя здание могло бы выглядеть больше, красота дизайна была бы разрушена.



№ 4.

Одним из самых ярких примеров совершенства готических архитекторов в этой области их искусства является использование ими башен и шпилей. Как правило, размещение высокого здания рядом с низким преувеличивает высоту одного и низменность другого; и поскольку архитекторы ни в коем случае не ставили целью пожертвовать своими церквями ради башен, потребовалось все их искусство, чтобы возвести благородные шпили, не делая этого. В лучших проектах они сделали это с помощью смелых контрфорсов внизу, а в тот момент, когда башня отделилась от здания, изменив ее на восьмиугольник и урезав остроконечиями, и, наконец, изменив ее форму на форму шпиля, используя, как правило, меньшие части, чем те, что есть в церкви. С помощью этих приспособлений они не позволили шпилю каким-либо образом конкурировать с церковью. Напротив, шпиль или группа шпилей придавали достоинство и высоту всей конструкции, не уменьшая ни одного из ее размеров.

Город Париж содержит поучительный пример этих доктрин — фасад собора Парижской Богоматери (за исключением верхнего этажа башен) и Арка Этуаль представляют собой два здания совершенно одинаковых размеров; однако любой, кто не осведомлен об этом факте, несомненно, оценит бы размеры собора как по меньшей мере на треть, если не наполовину, превышающие остальные. Можно сказать, что арка приобретает в возвышенности и величии то, что она теряет в кажущихся размерах из-за простоты своих частей. Фасад собора, хотя и далеко не один из лучших во Франции, отнюдь не лишен величия; и если бы он был так же свободен от пут утилитаризма, как арка, его легко можно было бы сделать таким же простым и величественным, не теряя при этом своих кажущихся размеров. В другом случае, применив в арке принципы, которые с таким трудом разработали готические архитекторы, можно было бы увеличить видимые размеры, не умаляя ее прочности, и, таким образом, она могла бы стать одним из самых величественных зданий в мире.

Интерьер собора Святого Петра в Риме является примером пренебрежения этими принципами. Его большой неф разделен всего на четыре пролета, и их пропорции и

орнаменты, заимствованные в основном из внешней архитектуры, настолько гигантские, что трудно представить истинные размеры церкви, кроме как изучив план; и не будет преувеличением утверждать, что если бы собор таких размеров был построен в истинно готическом стиле в 13 или 14 веке, он казался бы на треть-половину больше и, возможно, был бы самым величественным, тогда как собор Святого Петра в настоящее время является всего лишь самым большим храмом, когда-либо возведенным.

Было бы легко привести множество примеров, чтобы показать, до какого совершенства наука о пропорциях была доведена описанными выше экспериментальными процессами во времена существования истинных архитектурных стилей, и насколько удовлетворительным является результат даже для тех, кто не осознает причины; и, с другой стороны, насколько прискорбны неудачи, которые являются результатом либо незнания, либо пренебрежения ее правилами. Хочется надеяться, было сказано достаточно, чтобы показать, что архитектор не только в значительной степени контролирует видимые пропорции здания независимо от его линейных размеров, но и что в его власти так соразмерить каждую деталь, чтобы придать ценность всем, кто ее окружает, создавая таким образом ту гармонию, которая в архитектуре, так же как в музыке или живописи, является самой сутью истинного или удовлетворительного высказывания.

## XI.—РЕЗНОЙ ОРНАМЕНТ.

Архитектурный орнамент бывает двух видов, *конструктивный* и *декоративный*. Под первым подразумеваются все те приспособления, такие как капители, кронштейны, сводчатые стержни и тому подобное, которые служат для объяснения или придания выразительности конструкции; под вторым, такие как лепнина, наличники, листва и т. Д., Которые придают изящество и жизнь либо фактическим конструктивным формам, либо конструктивному украшению.

В простом строительстве или инженерии, когда сооружение является всем в целом, ему предоставляется рассказывать свою собственную историю в своей собственной прозаической наготе; но в настоящей архитектуре строительство всегда подчинено, и поскольку архитектурные здания всегда должны обладать избытком прочности, оно не должно проявляться без особого желания; но даже с художественной точки зрения всегда целесообразно выразить это. Свод, например, готического собора мог с такой же легкостью вырываться из кронштейна или пояса, как и из древка, и в ранних экспериментах это часто пробовалось; но результат был неудовлетворительным, и сводчатый вал опускался сначала до капителя колонны, а затем до пола: таким образом, глаз был удовлетворен, тонких, похожих на тростинки стержней было достаточно, чтобы объяснить, что свод покоился на твердом основании, и всему придавалась видимая правильность и устойчивость. Поскольку эти стержни не были необходимы конструктивно, художник мог сделать их любой формы или размера, которые он считал наиболее подходящими, и, следовательно, вместо одного он обычно использовал три маленьких стержня, связанных вместе с разными интервалами. Впоследствии была использована лишь группа изящных лепных украшений, которые не только соответствовали требованиям декоративного строительства, но и стали реальной и существенной декоративной чертой здания.

Точно так же хорошей архитектурой было использовать летающие контрфорсы, даже там, где они не были необходимы для устойчивости. Внешне они объяснили, что здание было сводчатым, и что его опоры были укреплены и обеспечена устойчивость. Ошибка при их использовании заключалась в том, что они стали настолько необходимы для обеспечения безопасности, что конструктивные потребности контролировали художественную правильность проекта, и архитектор оказался вынужден использовать либо большее

количество, либо контрфорсы большей прочности, чем он желал бы, если бы мог обойтись без них.

Архитектура греков была настолько проста, что им не требовалось особых ухищрений, чтобы объяснить их конструкцию; но в своих триглифах, в их переплетениях, в форме карнизов и других приспособлениях они постарались объяснить не только то, что эти части изначально были деревянными, но и то, что храм все еще сохранил свою деревянную крышу. Если бы они когда-нибудь использовали хранилище, то использовали бы совершенно другую систему декорирования. Не имея никакого конструктивного применения, эти части были полностью под контролем архитекторов, и, следовательно, они стали прекрасными вещами, которыми мы сейчас так восхищаемся.

Благодаря своему более сложному стилю римляне внедрили множество новых способов конструктивного оформления. Они были первыми, кто применил сводчатые шахты. Во всех больших залах своих Бань или сводчатых базилик они использовали коринфскую колонну в качестве опорной шахты перед опорой, из которой, по-видимому, вырастает арка, хотя на самом деле последняя поддерживала свод. Все колонны теперь убраны, но это несколько не повлияло на устойчивость сводов; они были просто декоративными элементами, объясняющими конструкцию, но необходимыми для этой цели. Римляне также предложили большинство других декоративных изобретений средневековья, но их архитектура так и не вышла за пределы переходной стадии. Готическим архитекторам было предоставлено свободно разрабатывать этот способ архитектурного эффекта, и они довели его до такой степени, о какой раньше и не мечтали; но именно этому их здания обязаны по крайней мере половиной той красоты, которой они обладают.

Та же система, конечно, применима и к жилым домам, и к самым скромным объектам архитектурного искусства. Ниточная линия, обозначающая внешне линию пола на разных этажах, является таким же законным и незаменимым украшением, как и сводчатая шахта, и было бы также хорошо, если бы окна были сгруппированы таким образом, чтобы указывать на размер комнат, и, по крайней мере, оставалось свободное пространство там, где примыкает перегородка, или, что еще лучше, пилястра, контрфорс или какая-либо другая линия должны были бы внешне обозначать эту особенность внутренней конструкции.

Карниз является таким же необходимым завершением стены, как капитель колонны; и предполагает не только соответствующую опору для крыши, но и карниз для отвода дождя от стены. То же самое верно и в отношении фронтонов или колпаков над окнами: они предполагают средство защиты проема от влаги; а веранды над дверными проемами - столь же очевидное изобретение. Короче говоря, все, что действительно конструктивно или что наводит на мысль о том, что было или может быть конструктивным решением, является законным объектом декора и предоставляет архитектору неограниченный простор для проявления вкуса и мастерства, не прилагая особых усилий для их поиска.

Сложность применения орнаментов, заимствованных из других стилей, заключается в том, что, хотя все они предполагают строительство, это не *the* конструкция зданий, к которым они применяются. Используя остроумную антитезу Пугина, "они представляют собой сконструированный орнамент, а не орнаментированную конструкцию", и как таковые никогда не могут удовлетворить разум. Какими бы прекрасными они ни были сами по себе, они неуместны, нет никакой реальной или кажущейся пользы от их нахождения там; и в искусстве, столь основанном на утилитарных принципах и здравом смысле, каким является архитектура, любое нарушение конструктивных норм совершенно недопустимо.

Другой класс, или декоративные украшения, представляют собой формы, изобретенные для этой цели, либо простые каменные формы, либо скопированные из растительного



царства и применяемые для придания элегантности или блеска только что описанному конструктивному оформлению.

Первыми и наиболее очевидными из них являются простые молдинги, известные архитекторам как Scotias, Cavettos, Ogees, торы, валики и т. Д. — изгибы, которые, используемые в различных пропорциях по горизонтали или вертикали, при художественном сочетании создают наиболее приятный эффект.

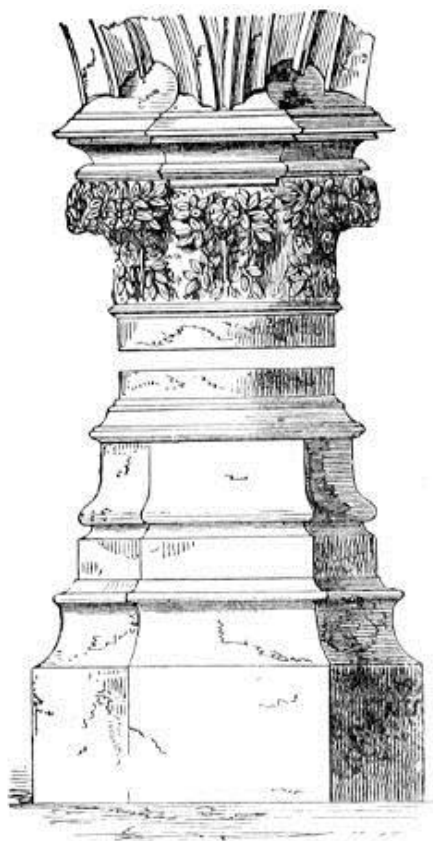
В сочетании с ними обычно используется чисто традиционный класс орнамента, такой как лады, завитки или те, которые известны как бусины и катушки, или лепнина из яиц и дротигов; или в готической архитектуре заготовка, или собачий зуб, или все тысяча и одна форма, которые были изобретены в средние века.

В некоторых стилях искусства растительные формы используются даже чаще, чем те, которые были описаны ранее. Среди них, пожалуй, самым красивым и совершенным из когда-либо изобретенных было украшение, известное как украшение из жимолости, которое греки позаимствовали у ассирийцев, но сделали таким необычным своим собственным. Он обладает всеми условностями чисто каменной формы, со всем изяществом растительной формы; и, как используется с ионическим орденом, более близок к совершенству, чем любой другой известный.

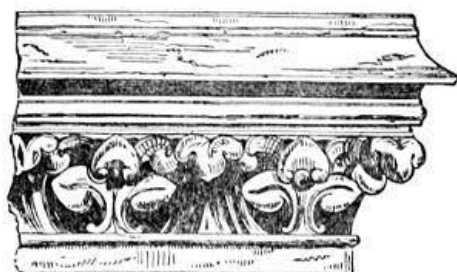
Римляне сделали еще один шаг к более прямому подражанию природе, используя лист аканта. Применительно к капительнице или там, где конструктивная форма колокола под ней все еще отчетливо видна, это не только не вызывает возражений, но и производит самый приятный эффект. В самом деле, сомнительно, было ли еще изобретено что-либо в этом классе, столь же удовлетворяющее римскому коринфскому ордену, как, например, так называемый Храм Юпитера Статора в Риме. Пропорции ордена еще никогда не были превосходными, и существует как раз тот баланс между имитацией природы и условностями, который необходим. Он не так чист и совершенен, как греческий орден, но как пример богатого декора, примененного к архитектурному ордеру, он непревзойден.

С их пренебрежением к прецедентам и необузданной фантазией готические архитекторы испробовали все формы растительного орнамента, от чистейшего конвенционализма, где растительную форму с трудом можно распознать, до самого буквального подражания природе.

Ограничиваясь чисто каменными формами, архитектор никогда не может согрешить против хорошего вкуса, хотя он может упустить много прекрасного; с последним типом украшений он всегда рискует быть оскорбленным, и мало кому удавалось использовать их без ошибок. Во-первых, потому, что невозможно в совершенстве воспроизвести листву и цветы в камне; и, во-вторых, потому, что, если гибкие формы растений созданы для поддержки твердого камня или для выполнения работы с ним, несоответствие сразу бросается в глаза, и чем совершеннее имитация, тем больше ошибка.



№ 5.



№ 6.

В этом примере (Гравюра на дереве № [5](#)) можно допустить любое количество буквального подражания, которое скульптор посчитал нужным, потому что в ней каменная конструкция настолько очевидна повсюду, что растительная форма является простейшим дополнением, какое только возможно; или в полый лепнине вокруг дверного проема виноградная лоза может быть изваяна с любой степенью имитации, которая может быть использована; поскольку над ней нужно работать не больше, чем над представленным объектом в той же ситуации, это простое дополнение, статуя растения, помещенная в нишу, поскольку мы могли бы использовать термин "Виноградная лоза". статуя человека: но если бы в гравюре на дереве (№ [6](#)) для поддержки верхней лепнины использовались имитации настоящих листьев, эффект был бы не таким удовлетворительным; действительно, сомнительно, что в обоих этих последних примерах было бы нежелательно немного больше условности.

В слишком многих случаях, даже в лучшей готической архитектуре, конструкция настолько перегружена имитирующими растительные формы элементами, что их невозможно скрыть, и работа, по-видимому, выполняется листьями или веточками, но в самом раннем и чистом стиле такого почти никогда не бывает. В качестве общего правила можно утверждать, что лучшие каменные украшения - это те, которые наиболее приближаются к изяществу и пластичности растений, и что наилучшие формы растений - это те, которые наиболее напоминают правильность и симметрию чисто условных форм.

Хотя греки в одном или двух случаях использовали человеческие фигуры для поддержки антаблементов или балок, хороший вкус такого расположения более чем сомнителен. Они позаимствовали его вместе с ионическим порядком у ассирийцев, у которых использование кариатид и животных форм было правилом, а не исключением, в отличие от египтян, которые никогда не применяли эту практику.<sup>[14]</sup> Даже римляне избегали этой ошибки, и готические архитекторы также, как правило, держались от нее подальше. Всякий раз, когда они использовали орнаментированные фигуры в архитектурных целях, они были либо чудовищами, как горгульи или грифоны; или иногда, в духе карикатуры, они использовали карликов или разного рода уродства; но их скульптура, собственно так называемая, всегда была снабжена нишей или пьедесталом, куда ее можно было поместить после завершения строительства, или с которого ее можно было снять, не нарушая архитектуру.

## ХII.—ДЕКОРАТИВНЫЙ ЦВЕТ.

Цвет - один из самых бесценных элементов, предоставленных в распоряжение архитектора для придания изящества или завершенности его проектам. По своей природе это, конечно, всего лишь аксессуар или простое украшение; но нет ничего, что позволяло бы ему выражать свой смысл так дешево и легко и в то же время с таким блеском и эффектом. Для интерьера это абсолютно необходимо, и ни одну квартиру нельзя назвать завершенной, пока она не получит последние штрихи от руки художника. Вопрос о том, следует или не следует подобным образом обращаться с внешностью, вызывает еще больше сомнений.

Внутренне архитектор полностью владеет ситуацией: он может подогнать свой проект под свои цвета или свои цвета под свой дизайн. Стены, крыша, пол, мебель - все в его распоряжении, и он может исключить любой диссонирующий элемент, который помешал бы желаемому эффекту.

Внешне это происходит редко, если вообще происходит. Фасад, который выглядит блестящим и ухоженным в лучах полуденного солнца, может совершенно не гармонировать с холодным серым небом или с теплым сиянием заходящего солнца, заливающим его целиком: и если все остальные здания и объекты не будут тонированы в соответствии с ним, эффект редко может быть гармоничным.

Теперь не может быть никаких разумных сомнений в том, что греки расписывали свои храмы как внутри, так и снаружи, но, как общее правило, они всегда размещали их на таких высотах, где их можно было видеть только рельефно на фоне неба; и они могли рассчитывать на атмосферу почти равномерной, неизменной яркости. Если бы их храмы располагались в рощах или долинах, они, вероятно, отказались бы от этой попытки и уж точно никогда не отважились бы на это в таком климате, как наш.

За исключением таких стран, как Египет и Греция, нанесение краски путем простой внешней покраски поверхности здания всегда должно быть ошибкой; но существуют и другие способы добиться этого, которые совершенно законны. Цветные орнаменты могут быть инкрустированы в камень стены, не мешая конструкции, и размещенные таким образом орнаменты могут быть более эффектными и блестящими, чем те же самые

орнаменты, если бы они были вырезаны рельефно. Опять же, часто можно использовать струны и лепнину из разноцветных камней или мрамора с лучшим эффектом, чем это может быть достигнуто в некоторых ситуациях за счет глубины огранки и смелости выступа. Однако такой способ отделки может быть только частичным; если все здание должно быть окрашено, это должно быть сделано конструктивно, с использованием материалов разного цвета, иначе эффект никогда не будет удовлетворительным.

В средние века итальянцы в значительной степени использовали этот способ декорирования; но почти во всех случаях это настолько очевидный лоск, покрывающий конструкцию, что ему не нравится; и украшение, которое внутри, где строительство имеет меньшее значение, вызвало бы всеобщее восхищение, не имеет смысла снаружи той же стены.

В то же время легко представить, насколько успешно могла бы быть реализована полихромия, если бы, например, было возведено здание, колонны которого были бы из красного гранита или порфира, карнизы или струны - из темного мрамора, а гладкие поверхности - из более светлых пород или даже из камня. Выполненный таким образом дизайн был бы бесконечно более эффективным, чем аналогичный, выполненный из материалов только одного цвета и зависящий для рельефа только от меняющихся теней дневного света. На самом деле при освещении монохромных зданий возникает точно такая же трудность, как и при освещении скульптур. Цветная картина, с другой стороны, требует лишь достаточного освещения, и благодаря этому ее форма и смысл выражаются гораздо яснее и легче, чем при использовании только одного цвета. Задача, однако, трудна; на самом деле, настолько, что едва ли известен хоть один пример полного полихроматического дизайна, который был бы успешно реализован где-либо, хотя попытки были частыми. Другой способ простой цветной инкрустации орнаментов вместо того, чтобы дополнять их резьбой, как это редко бывает, терпит неудачу.

Несмотря на это, архитектор никогда не должен пренебрегать выбором цвета своих материалов в зависимости от ситуации, в которой должно стоять его здание. Здание из красного кирпича может выглядеть удивительно хорошо, если расположиться среди зеленых деревьев, в то время как то же самое здание было бы уродливым, если бы располагалось на песчаной равнине и освещалось только теплым сиянием заходящего солнца. Здание из белого камня или кирпича так же неуместно среди деревьев, как и может выглядеть ярким и жизнерадостным в другой обстановке.

В городах цвета могут использоваться очень ярко, и если это сделано конструктивно, большего улучшения в нашей архитектуре быть не может; но его применение настолько сложно, что пока не достигнуто удовлетворительного результата, и можно усомниться в том, будет ли оно когда-нибудь успешно достигнуто.

В отношении интерьеров не может быть никаких сомнений. Все архитекторы во всех странах мира прибегали к этому приему, чтобы гармонизировать и придать яркости своим композициям, и зависели от него в достижении наиболее важных результатов.

Готические архитекторы сделали еще один шаг вперед, внедрив окрашенное стекло, которое представляло собой более яркий способ окраски, чем когда-либо прежде. Это выходило за рамки всех предыдущих усилий, поскольку окрашивало не только сами объекты, но и свет, в котором они были видны. Они были так очарованы его красотой, что пожертвовали большей частью конструктивного оформления своих зданий, чтобы выставить его напоказ, и уделяли ему больше внимания, чем любой другой части своего дизайна. Возможно, они вынесли это пристрастие немного за пределы хорошего вкуса; но цвет сам по себе является настолько изысканной вещью и таким замечательным средством выражения архитектурной, а также эстетической красоты, что трудно придаться даже к злоупотреблению тем, что по своей сути так законно и так прекрасно.

### ХIII.—СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ.

Резной орнамент и декоративный цвет находятся в особой компетенции архитектора. В некоторых стилях, таких как сарацинский, и во многих зданиях они составляют Альфа и Омега декора. Но, как упоминалось выше, одним из величайших достоинств архитектуры как искусства является то, что она предоставляет место для демонстрации работ скульптора и художника не только таким образом, чтобы не мешать ее собственному декоративному построению, но и таким образом, чтобы придать смысл и ценность целому. Ни один греческий храм и ни один готический собор действительно нельзя назвать совершенными без этих дополнений; и одной из главных задач архитекторов в Греции или в средние века было проектирование мест и разработка средств, с помощью которых их можно было бы выгодно использовать, не вмешиваясь ни в конструкцию, ни в конструктивное оформление. Возможно, в Парфеноне это было сделано более успешно, чем в любом другом здании, с которым мы знакомы. Фронтоны по обоим концам служили благородными рамами для выставки скульптуры, и метопы одинаково подходили для этой цели; в то время как простые стены целлы были превосходно приспособлены для росписей внизу и для скульптурного фриза вверху.

Глубоко утопленные порталы наших готических соборов, их галереи, ниши и шпили в равной степени подходили для буйного показа этого класса скульптуры в менее утонченную или привередливую эпоху; в то время как окна со средниками были превосходно приспособлены для демонстрации способа цветового оформления, несколько варварского, надо признать, но удивительно яркого.

Эта система получила большее распространение в Индии, чем в любой другой стране, за исключением, возможно, Египта. Вероятно, ни один индуистский храм никогда не возводился без того, чтобы его, по крайней мере, не предназначали для украшения фонетической скульптурой, и многие из них покрыты ею от цоколя до карниза, что резко контрастирует с магометанскими зданиями, которые стоят бок о бок с ними и которые полностью лишены каких-либо попыток такого рода украшения. Вкус этих индуистских скульптур может быть сомнительным, но такими, какие они есть, они используются таким образом, чтобы никогда не нарушать архитектурный эффект здания, в котором они используются, но всегда способствовать дизайну, независимо от истории, которую они должны рассказать. Вероятно, нет ни одного случая, когда их удаление или отсутствие не ощущалось бы как ущерб с архитектурной точки зрения.

Сейчас трудно установить, использовалась ли фонетическая живопись в той же степени, что и скульптура в древние времена. По своей природе она бесконечно более скоропортящаяся, и ведро побелки за полчаса сведет на нет работу многих лет, и, как ни странно, были эпохи, как на Востоке, так и на западе, когда умы людей были настолько настроены, что они считали побелку более подходящим украшением, чем цветные картины самого сложного и художественного характера. Хотя это так, вряд ли стоит удивляться тому, что наши средства формирования определенного мнения по этому вопросу несколько ограничены.

Как бы то ни было, одной из особых привилегий архитектуры по-прежнему является то, что она способна привлекать к себе эти фонетические искусства, и одно из величайших достоинств, которым может обладать здание, - это предоставление подходящих мест для их демонстрации, никоим образом не вмешиваясь в работу специального отдела архитектора. Но всегда необходимо тщательно различать то, что относится к области каждого искусства в отдельности. Работа архитектора должна быть полной и совершеннейшей без скульптуры или живописи, и должна оцениваться так, как если бы они отсутствовали; но он не добьется полного успеха, если не предоставит средства, с помощью которых ценность его проекта

может быть удвоена за счет их внедрения. Только благодаря сочетанию фонетического звучания с техническими и эстетическими элементами было создано совершенное произведение искусства, и можно сказать, что архитектура достигла высшей точки совершенства, к которой она может стремиться.

#### XIV.—ЕДИНООБРАЗИЕ.

В рассуждения об архитектурном единообразии была внесена значительная путаница из-за предположения, что две великие школы искусства — классическая и средневековая — пришли к противоположным выводам относительно него, предполагая, что формальность является характеристикой первой, а нерегулярность — второй. Греки, конечно, при строительстве храма или памятника, который представлял собой всего лишь одну комнату или один объект, делали его абсолютно симметричным во всех своих частях; но то же самое делали готические архитекторы при строительстве церкви, или придела, или зала, или любого отдельного объекта: в девяноста девяти случаях из ста линия, проведенная по центру, делит его на две равные и симметричные половины; и когда происходит исключение из этого правила, для этого есть какая-то очевидная причина.

Но там, где нужно было сгруппировать несколько зданий разных классов или даже два храма, расположенных рядом друг с другом, греки проявляли максимальную осторожность, чтобы не допустить появления частей одного проекта или одного целого; и когда, как в случае с Эрехтейумом,<sup>[15]</sup> три храма расположены вместе, ни один готический архитектор никогда не прилагал таких усилий, чтобы обеспечить каждому его индивидуальность, как это сделал греческий архитектор. Что привело к возникновению ошибки, так это то, что все более мелкие предметы греческого искусства исчезли, оставив нам только великие памятники без их дополнений.

Если бы мы могли представить себе задачу, возложенную на греческого архитектора по возведению здания, подобного одному из наших университетских учреждений, он, без сомнения, отличил бы часовню от трапезной, а ту — от библиотеки, и он бы сделал их совершенно иного дизайна, чем ложа директора или покои стипендиатов и студентов; но более чем вероятно, что, тщательно отделяя каждую часть от другой, он расположил бы их с некоторым соблюдением симметрии, поместив часовню в центре, библиотеку и трапезную как подвески друг к другу, хотя и непохожие, и, возможно, они были бы полностью разделены. резиденции таким образом, чтобы соединить и заполнить весь дизайн. Истина, по-видимому, заключается в том, что нельзя добиться большого достоинства без определенной степени регулярности; и не может быть никаких сомнений в том, что с художественной точки зрения лучше, чтобы простое утилитарное удобство уступило место требовательности архитектурного дизайна, чем чтобы последний был вынужден уступить простым прозаическим требованиям здания. Беспорядочная манера, в которой многие подобные здания были сгруппированы вместе в средние века, рассказывает историю столь же ясно и может производить большое живописное впечатление, но не такое благородное, какого можно было бы добиться большей регулярностью. Этими средствами никогда не будет достигнут высочайший класс дизайна.

Нетрудно обнаружить, по крайней мере в определенной степени, что причина этого заключается в том, что никакого количества отдельных единиц не хватит, чтобы составить одно целое. Из небольшого количества камешков не получится большого камня, из небольшого количества розовых кустов — дуба; и из небольшого количества карликов не получится великана. Чтобы получить великое целое, должно быть единство, в которое должны внести свой вклад все части, иначе они останутся отдельными частицами. Эффект

единства существенно усиливается, когда к нему добавляется единообразие: тогда ум мгновенно и легко схватывает целое, знает, что оно едино, и распознает господствующую идею, которая управляла целым и формировала его воедино. Кажется, что только за счет введения единообразия можно добиться достаточной простоты для величия, а доказательства замысла становятся настолько очевидными, что разум удовлетворяется тем, что здание - это не просто скопление отдельных объектов, но творение великого разума.

Во дворце неправильность кажется непростительной. Архитектор практически неограниченно распоряжается средствами и своими распоряжениями, и он может легко спроектировать свои анфилады комнат таким образом, чтобы добиться любого требуемого единообразия: разной высоты разных этажей и количества украшений на них, с использованием крыльев для офисов, достаточно, чтобы подчеркнуть различное назначение различных частей; но там, где система в больших общественных зданиях развита настолько, что большие залы, библиотеки, комитетские комнаты и жилые помещения второстепенного назначения втиснуты в один совершенно единообразный дизайн, здание теряет всякий смысл и терпит неудачу из-за противоположной ошибки.

Правило, по-видимому, состоит в том, что каждое здание или каждая его часть должны наиболее отчетливо выражать не только свои конструктивные требования, но и цели, для которых оно предназначено; с другой стороны, простая полезность во всех случаях, когда ставится цель добиться архитектурного эффекта, должна уступать место художественным требованиям; и что архитектор, следовательно, имеет право, насколько позволяют его средства, добиваться такого уровня единообразия и регулярности, который кажется необходимым для чего-либо подобного грандиозному эффекту. В виллах и небольших зданиях все, что мы ищем, - это живописность и смысл в сочетании с элегантностью; но в более крупных и монументальных сооружениях мы ожидаем чего-то большего; и это вряд ли может быть достигнуто без введения какого-то нового элемента, который, во-первых, скажет о том, что художественное совершенство было основной идеей дизайна, а во-вторых, должен придать ему тот совершенный баланс и симметрию, которые, по-видимому, столь же присущи высшим произведениям природы, как и настоящему искусству.

## XV. — ПОДРАЖАНИЕ ПРИРОДЕ.

Тема подражания Природе тесно связана с теми, которые обсуждались в предыдущих параграфах, и в отношении которых, по-видимому, преобладает значительное недопонимание. Обычно предполагается, что в архитектуре мы должны копировать природные объекты такими, какими мы их видим, тогда как истина, по-видимому, заключается в том, что мы всегда должны копировать процессы, а не формы Природы. Ошибка, по-видимому, возникла из-за смешения подражательных искусств живописи и скульптуры с конструктивным искусством архитектуры. Первые не имеют иного способа выражения, кроме как более или менее буквально копировать формы Природы; эффект последних, как объяснялось выше, полностью зависит от другого класса элементов; но в то же время ни один архитектор не может ни слишком пристально изучать, ни слишком точно копировать методы и процессы, с помощью которых Природа достигает своих целей; и самым совершенным зданием будет то, в котором они были соблюдены наиболее точно и буквально.

Возьмем один яркий пример: — Насколько мы можем судить, человеческое тело - самое совершенное из творений Природы; в нем никогда не видно основы скелета, и хотя вряд ли можно сказать, что он где-то скрыт, он виден только в суставах или более заметных точках опоры, где действие каркаса было бы иначе непонятно. Мышцы расположены не только там, где они наиболее полезны, но и таким образом, чтобы образовывать группы, изящно



закругленные по очертаниям. Мягкости и элегантности им дополнительно способствует отложение жировой ткани, и все они покрыты кожей, которая своей красивой текстурой скрывает более практичную конструкцию внутренних частей. В туловище внутренние органы расположены совершенно бессимметрично и не имеют отношения к красоте какого—либо рода - сердце с одной стороны, печень с другой и другие части точно в тех положениях и в тех формах, с помощью которых они могут наиболее непосредственно и легко выполнять основные функции, для которых они предназначены. Но все это скрыто в идеально симметричной оболочке самых изысканно красивых очертаний. Можно с уверенностью утверждать, что здание красиво и совершенно именно в том соотношении, в котором сохраняется такое же количество скрытия и столько же демонстрации конструкции, где проявляется такая же симметрия, как между правой и левой сторонами человеческого тела — такая же разница, как между ногами и руками, где части используются для разных целей и где добавляется такое же количество орнамента, чтобы украшать, не мешая тому, что полезно. Короче говоря, в устройстве человека нет такого принципа, который нельзя было бы принять за самый абсолютный стандарт совершенства в архитектуре.

Именно в высочайших произведениях Природы мы находим симметрию пропорций наиболее заметной. Когда мы опускаемся до низших типов животных, мы в значительной степени утрачиваем это свойство, а среди деревьев и овощей обычно находим его лишь в гораздо меньшей степени, а иногда и вовсе упускаем из виду. В минеральном царстве, среди горных пород, он вообще отсутствует. Этот принцип настолько универсален по своей природе, что мы можем смело применить его к нашей критике искусства и сказать, что здание в целом совершенно пропорционально своей мотивированной регулярности и отходит от высшего типа в том отношении, в котором пренебрегается симметричным расположением. Однако, возможно, было бы неверно говорить, что дуб является менее совершенным произведением творения, чем человек, но несомненно, что он стоит ниже по шкале сотворенных существ. Таким образом, можно сказать, что живописная группа готических зданий может быть столь же совершенна, как величественная правильность египетского или классического храма; но если это так, то столь же несомненно, что она принадлежит к более низкому классу дизайна.

Однако эту аналогию мы можем пока оставить. Единственный момент, на котором здесь необходимо настаивать, заключается в том, что человек может прогрессировать или стремиться к успеху, только следуя принципам и копируя, насколько он может их понять, процессы, которые Природа использует в своих работах; но он никогда ни в чем не сможет преуспеть, копируя формы без учета принципов. Если бы мы могли обнаружить, что Природа создает деревья, подобные камням, или животных, подобных деревьям, или птиц, подобных рыбам, или рыб, подобных млекопитающим, или использует какие—либо части, взятые из одного царства, для целей, принадлежащих другому, тогда для нас было бы совершенно законно использовать рост мужчины в качестве модуля для дорических фигур, или женщины в качестве модуля для ионических колонн - строить соборы, подобные рощам, и делать окна, подобные листьям, или оценивать их красоту по их сходству с подобными объектами; но все подобные сравнения исходят из полного заблуждения относительно того, что на самом деле означает подражание Природе.

Применять для одной цели то, что было предназначено для другой, или имитировать их, когда они не соответствуют действительности, является самым простым и абсолютным отрицанием разума; но понимать процессы Природы - наша высшая привилегия. Применять их для наших собственных нужд и целей - самое благородное применение человеческого интеллекта и совершенство человеческой мудрости.



Этот правильный процесс подражания Природе настолько инстинктивно, но и настолько буквально соблюдался во всех истинных стилях архитектуры, что мы всегда можем рассуждать о них так же, как о природных объектах. Таким образом, если архитектор найдет в любой точке земного шара дорическую или коринфскую капитель с несколькими следами фундамента, он может с первого взгляда определить возраст храма или здания, которому она принадлежала. Он знает, кем были люди, воздвигшие его, с какой целью он был предназначен, и сразу же приступает к реставрации его портиков, и без особой уверенности может воспроизвести всю композицию целиком. Или, если он находит несколько готических цоколей на месте, с несколькими лепными украшениями или усеченными колоннами, с помощью того же процесса он определяет возраст, размер и назначение здания перед ним. Кювье или Оуэн могут восстановить форму и предикатить повадки вымершего животного по нескольким фрагментам кости или даже по отпечатку лапы. Точно так же архитектор может по нескольким фрагментам здания, если оно выполнено в истинном архитектурном стиле, восстановить все его первоначальные формы, и почти с такой же уверенностью. Это происходит исключительно потому, что архитекторы прежних дней имели правильные представления о том, что подразумевалось под имитацией Природы. Они не добавили к своим зданиям ничего несущественного; не было ни одной детали, которая не имела бы своего применения, и ни одного украшения, которое не было бы доработкой или усилением какой-либо существенной части, и поэтому настоящее здание так же похоже на произведение Природы, как любое творение рук человека может быть похоже на творения его Создателя.

## XVI.—АССОЦИАЦИЯ.

Произведениям архитектурного искусства присуще одно свойство, которое, хотя и придает им половину очарования, в то же время больше, чем что-либо другое, искажает наши критические суждения о них. Мы редко можем смотреть на здание любой эпохи, не связав с ним таких исторических воспоминаний, которые могут остаться на его стенах; и наше пристрастие к какому-либо особому стилю архитектуры чаще обусловлено образовательными или религиозными ассоциациями, чем чисто художественными суждениями. Человек должен быть необычайно невежественным или странно бесстрастным, если может стоять среди упавших колонн греческого храма, или бродить по коридорам римского амфитеатра, или проходить разрушенного готического аббатства и не чувствовать, что его сердце волнуют эмоции совершенно иного класса, чем те, которые вызваны красотой лепнины или художественным оформлением здания, которое он созерцает.

Энтузиазм, вспыхнувший в 15 веке в отношении классического стиля искусства, а затем оказавшийся фатальным для готики, был не столько архитектурным, сколько литературным движением. Она возникла в результате повторного открытия — если это можно так назвать — поэм Гомера и Вергилия, исторических трудов Фукидида и Тацита, философии Аристотеля и красноречия Цицерона. Это была масштабная реакция против темноты и литературной деградации Средневековья, которая увлекла за собой образованные классы Европы на следующие три столетия. До тех пор, пока в наших школах преподавалась только классическая литература и в нашей литературе следовали классическим образцам, в наших зданиях можно было терпеть только классическую архитектуру, и это, как правило, без малейшего намека ни на ее особую красоту, ни на ее соответствие целям, для которых она применялась.

Теперь произошла вторая реакция на такое положение дел. Возрождение обрядов и церемоний средневековой церкви, наша благоговейная любовь к древностям нашей страны

и наше восхищение грубой, но энергичной мужественностью средневековья — все это в совокупности привело к подавлению классического элемента как в нашей литературе, так и в нашем искусстве и к возвышению вместо них готических чувств и готического искусства до такой степени, которая не может быть оправдана никакой разумной критикой.

Если искусствовед не сможет освободиться от влияния этих случайных ассоциаций, его суждения теряют половину своей ценности; но, с другой стороны, для историка искусства они имеют первостепенное значение. Именно потому, что архитектура так полно и так ясно выражает чувства людей, которые ею занимались, она часто становится лучшим средством передачи истории, чем исписанная страница; и именно эти ассоциации придают жизнь и смысл каменным блокам и грудам кирпича и так ярко предстают перед нашими глазами чувства и устремления давно забытого прошлого.

Важность ассоциации в придании ценности объектам архитектурного искусства трудно переоценить ни студенту, ни историку. Чего следует остерегаться, так это того безрассудного энтузиазма, который ошибочно принимает тень за реальность и заставляет нас восхищаться грубым образцом неуклюжего варварства, воздвигнутым вчера и, следовательно, не имеющим отношения к истории, потому что нечто подобное было сделано в какую-то давно прошедшую эпоху. Его реальность, его древность и пятна от непогоды могут сделать его прототип чрезвычайно интересным, даже если и не красивым; в то время как его копия — всего лишь антикварная игрушка, столь же уродливая, сколь и абсурдная.

## XVII в.—По новому стилю.

Есть еще одна точка зрения, с которой необходимо взглянуть на этот вопрос архитектурного проектирования, прежде чем можно будет прийти к какому-либо справедливому выводу относительно него. На самом деле необходимо ответить на два других вопроса, которые задают почти так же часто, как и те, что предложены в начале раздела III. “Может ли кто—нибудь изобрести новый стиль?” — “Сможем ли мы когда-нибудь снова обрести новый и оригинальный стиль архитектуры?” Исходя только из опыта, легко ответить на эти вопросы. Насколько нам известно, ни один человек никогда не изобретал нового стиля ни в одной части мира. Нельзя даже назвать никого, кто во времена господства истинного стиля искусства существенно продвинул его прогресс или своими личными усилиями много помог ему продвинуться вперед; и мы можем с уверенностью ответить, что, поскольку этого никогда не случалось раньше, вряд ли это когда-нибудь произойдет сейчас.

Если на этот вопрос следует ответить отрицательно, то на другой столь же определенно можно ответить утвердительно, поскольку ни одна нация ни в какую эпоху и ни в какой части земного шара не была неспособна изобрести для себя истинный и соответствующий стиль архитектуры всякий раз, когда она принимала решение приступить к нему правильным образом, и, конечно, не может быть большой трудности в том, чтобы сделать сейчас то, что так часто делалось раньше, если мы только возьмемся за работу в надлежащем духе и будем готовы следовать тому же процессу, которому следовали другие для достижения этого результата.

Что это за процесс, возможно, лучше всего объяснить на таком примере, как судостроение, о котором говорилось выше, которое, хотя и совершенно иное, все же настолько тесно связано с архитектурой, что сравнение между ними легко и понятно.

Давайте, например, возьмем серию кораблей, начиная с тех, на которых Вильгельм Завоеватель вторгся к нашим берегам, или флот, с которым Эдуард III переправился во Францию. Затем возьмем суда, на которых перевозился Генрих VIII. к его встрече с

Франциском I, а затем переходим ко временам Испанской армады и морским сражениям Ван Тромпа и Де Рюйтера, и далее ко временам Вильгельма III, а затем к знакомым примерам, пока мы не дойдем до таких кораблей, как вчерашние 'Веллингтон' и 'Мальборо', и современные "Уорриор" или "Минотавр". Во всем этом длинном списке примеров мы видим постепенный, устойчивый, поступательный прогресс без единой проверки или перерыва. Каждое столетие опережает предыдущее, и результат настолько близок к совершенству, насколько мы можем себе представить.

Но если мы спросим, кто осуществил эти усовершенствования или кто изобрел какую-либо часть названных последним замечательных тканей, нам придется действительно глубоко заглянуть в анналы военно-морского флота, чтобы выяснить это. Но никто не интересовался, и никто не хочет знать, по той простой причине, что, как и архитектура в средние века, это настоящее и живое искусство, и улучшения производились не отдельными людьми, а всеми классами — владельцами, моряками, корабелями и учеными, все они работали вместе на протяжении веков, каждый из которых опирался на свой опыт или свои рассуждения.

Если мы поместим рядом с этой серией кораблей список церквей или соборов, начиная с Карла Великого и заканчивая Карлом V. Мы обнаружим тот же устойчивый и гарантированный прогресс, достигнутый теми же идентичными средствами. В данном случае князья, священники, масоны и математики - все они упорно работали вместе в течение всего периода, стремясь получить четко определенный результат.

На корабле в каждой части используются только самые подходящие материалы, и ни внизу, ни наверху нет ни единого лишнего бруса, ни лонжерона, ни одной веревки. Также в соборе никогда не использовался какой-либо материал, который не считался наиболее подходящим для его назначения; не была принята ни одна форма конструкции, которая не казалась лучшей тем, кто ее использовал; не было добавлено ни одной детали, которая не казалась необходимой для той цели, которую он должен был выражать? в результате мы можем смотреть и на то, и на другое с одинаковым абсолютным удовлетворением.

Единственное, на чем, по-видимому, останавливается это сравнение, так это на том, что судостроение так и не стало чисто изобразительным искусством, каковым на самом деле является архитектура. Разница заключается только в цели, которую было бы так же легко применить к одному искусству, как и к другому. Если бы архитектура никогда не продвинулась дальше своей единственной строго законной цели - домостроения, она никогда не была бы более близка к изобразительному искусству, чем торговое судостроение, а дворцы были бы только увеличенными жилищами. И замки, и военные корабли продвинулись на одну ступеньку вперед к изящному искусству. Размеры и мощь произвели впечатление на обоих, и в этом отношении они точно равны друг другу. Здесь судостроение остановилось и дальше не продвинулось, в то время как архитектура была поставлена перед более высокой целью. Во все века люди стремились возводить дома более достойные и величественные, чем те, которые предназначались для их личного пользования. Они пытались воздвигать жилища для своих Богов или храмы, достойные поклонения Высшим Сущностям; и только тогда, когда это сугубо полезное искусство отбросило всякую тень утилитаризма и смело устремилось вперед в поисках прекрасного и возвышенного, оно стало поистине прекрасным искусством и заняло то возвышенное положение, которое оно сейчас занимает над всеми другими полезными искусствами. Было бы легко применить тот же мотив к судостроению. Если бы мы могли представить себе какую-либо нацию, когда-либо строившую корабли Бога или совершавшую богослужения на лоне океана, корабли можно было бы легко превратить в объекты такой красоты, что собор вряд ли смог бы соперничать с ними.

Однако этот прогресс важен не только в архитектуре или кораблестроении, поскольку прогресс любого искусства и каждой науки, достойных этого названия, обусловлен одним и тем же простым процессом объединения опыта; обращаемся ли мы к металлургии или механике, прядению хлопка или чеканке монет, их совершенство обусловлено одной и той же причиной. Точно так же и науки — астрономия, химия, геология — культивируются одними и теми же средствами. Когда искусство или наука новы, выступают великие люди и добиваются больших успехов; но когда однажды они достигают зрелости и становятся достоянием нации, индивидуум теряется в массе, и тысяча умов низшего уровня неуклонно и уверенно следуют по пути, который указал один великий интеллект, но который ни один отдельный ум, каким бы великим он ни был, не смог довести до законного завершения.

Насколько любая известная на данный момент причина или опыт могут быть применены к этому предмету, кажется очевидным, что никакое искусство или наука никогда не развивались и не могут развиваться сейчас путем движения назад и копирования более ранних форм или тех, которые применимы к другим временам или другим обстоятельствам; и что прогресс в направлении совершенства может быть достигнут только объединенными усилиями многих, неуклонно преследующих четко определенную цель. Всякий раз, когда это делается, успех кажется неизбежным, или, во всяком случае, каждая эпоха вполне удовлетворена своими собственными произведениями. Там, где поступательный прогресс является законом, несомненно, что следующая эпоха превзойдет нынешнюю; но живые не могут представить себе ничего более совершенного, чем то, что они делают, иначе они применяли бы это. Все в любом истинном искусстве полностью соответствует высшему стандарту своего времени, и вместо неудовлетворенной неопределенности, в которой мы блуждаем во всех вопросах, касающихся архитектуры, мы должны радоваться нашим собственным произведениям и гордиться тем, что оставляем нашим потомкам достигнутый нами прогресс, чувствуя уверенность в том, что мы проложили для них путь к еще более высокому уровню совершенства.

Как только общественность осознает важность этого правила и его применимость к архитектуре, неизбежным результатом должен стать новый стиль; и если наша цивилизация такова, какой мы ее считаем, этот стиль будет не только идеально соответствовать всем нашим желаниям, но и красивее и совершеннее любого из когда-либо существовавших прежде.

## XVIII.—ПЕРСПЕКТИВЫ.

Если мы отвлечемся от этих рассуждений и спросим, каковы перспективы того, что общественность правильно оценит этот взгляд на проблему или серьезно приступит к его осуществлению, ответ вряд ли можно считать удовлетворительным; фактически, если бы это было предоставлено общественности, вероятно, был бы достигнут очень незначительный прогресс, за исключением утилитарной точки зрения.

Изучение классических языков, которому придается такое большое значение в наших государственных школах, а также в наших собственных и большинстве зарубежных университетов, в свое время имело тенденцию другим способом отвлекать внимание от формирования истинного стиля архитектуры, фиксируя его исключительно на греческих и римских образцах. Ренессанс в 15 веке, как указывалось выше, возник гораздо больше из восхищения классической литературой, чем из какого-либо чувства к остаткам зданий, которыми веками пренебрегали и которые были намного превзойдены теми, что пришли им на смену. Те же чувства, увековеченные ранними ассоциациями, являются великой причиной того влияния, которое классическое искусство до сих пор оказывает на образованные классы Европы.

С другой стороны, возрождение готического стиля пятьдесят лет назад вызвало сочувствие духовенства не только в Англии, но и на европейском континенте, когда они пришли к выводу, что готический стиль наиболее подходит для целей церковного строительства; и попытались доказать, что недопустимы никакие отклонения от готических моделей.

Помимо них существовал другой класс людей, которые испытывали лишь небольшую симпатию к Греции или Риму, и еще меньше — к средневековому монашеству или феодализму, но которые в своем собственном сильном чувстве были склонны придерживаться более разумного взгляда на этот вопрос, и эти люди в течение многих лет возводили в Лондоне, Манчестере, Лидсе и в других городах Англии серию складов и других зданий, спроектированных полностью с учетом их назначения и украшенных только при их строительстве, и которые, следовательно, — насколько позволяют их утилитарные цели — столь же удовлетворительны, как и все, что было в прежние дни.

В дополнение к этому, за последние пятнадцать-двадцать лет произошел очень большой прогресс в домашней архитектуре не только в Лондоне и его пригородах, но и по всей Англии, где были возведены здания нового и оригинального типа, особенно подходящие к требованиям английской домашней жизни, отличающиеся большим разнообразием и живописностью дизайна; и эти замечания применимы не только к особнякам, но и к резиденциям гораздо более скромного и простого вида.

В гражданском строительстве, самой низшей и прозаической отрасли архитектурного искусства, наш прогресс был блестящим и быстрым. В этом отношении нельзя привести лучшего примера, чем четыре огромных моста, возведенных через Темзу. Старые мосты Вестминстера и Блэкфрайарса, а также мосты Ватерлоо и Лондона были возведены почти с равными интервалами в течение одного столетия, и устойчивый прогресс, который они демонстрируют, превосходит прогресс почти любой аналогичной отрасли искусства за любой аналогичный период времени.

В этом отделе наш прогресс настолько неоспорим, что мы без сожаления снесли старый Лондонский мост, хотя это было произведение того же века и тех же людей, которые строили все наши величайшие и наилучшие соборы, и в своем роде оно было таким же совершенным и прекрасным, как и они. Но он отжил свой век, и мы знали, что можем заменить его на лучший — так что его разрушение было неизбежно; и если бы мы достигли такого же прогресса в высших областях строительного искусства, какого достигли в низших, мы бы увидели, как сносят готический собор с таким же безразличием, довольные тем, что мы могли бы легко заменить его другим, гораздо более благородным и достойным нашего возраста и интеллекта. Ни один архитектор в Средние века никогда не колебался перед тем, чтобы снести любую часть собора, которая была старой и приходила в упадок, и заменить ее чем-то в стиле того времени, каким бы неуместным это ни было; и если бы мы продвигались вперед так же, как они, у нас не было бы угрызений совести, если бы мы следовали тем же курсом.

В царящей сейчас путанице идей и стилей приятно иметь возможность лицемерить в Хрустальном дворце в Сиденхэме по крайней мере одно великое здание, полностью выполненное по принципам готики или любого другого истинного стиля искусства. В нем не используется материал, который не соответствует его назначению, не используется конструктивный прием, который не был бы абсолютно необходим, и его эффект полностью зависит от расположения его частей и демонстрации его конструкции. По сути, его принцип настолько схож с тем, который, как мы видели, вдохновлял готическую архитектуру, что мы даже сейчас с трудом знаем, какая часть проекта принадлежит сэру Джозефу Пакстону, какая — подрядчикам, а какая — подчиненным сотрудникам, нанятым Компанией. Здесь, как в соборе, каждый человек был приставлен к работе в том отделе, которым, как

предполагалось, он лучше всего умел руководить. Здесь было место для каждого искусства и для каждого интеллекта, а столкновения и интерференция были невозможны. Однако это был только второй фильм из серии. Третья была доверена офицеру-инженеру, у которого не было архитектурного образования и который никогда дважды не задумывался над этим вопросом, прежде чем приступить к выполнению своего самого начального проекта для выставки 1862 года. Конечно, он потерпел неудачу, поскольку архитектура - это не фонетическое искусство, зависящее от вдохновения, а техническое искусство, основанное на опыте. Будучи заново возведенным на Масвелл-Хилл, здание было значительно улучшено и намного превосходило своего предшественника, но сгорело дотла прежде, чем публика успела осознать его форму. Будучи перестроенной, она, вероятно, продвинется еще на один шаг вперед, и если бы количество серий было доведено до сотни, с большим количеством досуга и более высокой целью, мы, возможно, научились бы презирать многие вещи, которые мы сейчас так раболепно копируем, и могли бы создать стиль, превосходящий все, что когда-либо существовало прежде. У нас, безусловно, больше богатства, больше конструктивных навыков и больше знаний, чем у наших предков; и, живя в том же климате и принадлежа к той же расе, кажется, нет непреодолимой трудности в том, чтобы мы делали по крайней мере столько же, если не больше, чем они.

Однако искусство не возродится ни такими эфемерными зданиями, как Хрустальные дворцы, ни такими прозаичными, как манчестерские склады, ни чем-либо столь утилитарным, как работы наших инженеров. Единственная надежда состоит в том, что, начавшись внизу, истинная система может распространиться вверх и, наконец, будет применена к нашим дворцам и даже церквям, и что вся нация сможет оказать свою помощь в решении великой проблемы. Перспектива того, что это будет сделано, может показаться отдаленной, но как только публика полностью осознает общее значение проблемы, результат кажется неизбежным; и с теми средствами распространения знаний, которыми мы теперь обладаем, нам, возможно, будет позволено вообразить, что рассвет близок и что после наших долгих блужданий в темноте дневной свет может снова осветить наш путь и порадовать наши сердца видением более ярких и совершенных вещей в искусстве, чем до сих пор позволяла нам достичь ложная система.

Эти замечания можно было бы легко расширить до любой желаемой длины, и фактически эту часть работы следовало бы расширить до уровня повествовательной части, если бы она претендовала на звание полного трактата об архитектурном искусстве. В этом случае статическая или описательная часть трактата о любом искусстве одинаково важна, как и динамическая или повествовательная часть. В большинстве случаев даже больше; но в этом отношении архитектура является исключительной, а повествовательная форма - гораздо более важная из двух категорий, на которые естественным образом делится сюжет.

Если бы, например, кто-нибудь писал трактат о военно-морской архитектуре, более чем вероятно, что он не стал бы упоминать ни о каком судне, не находившемся на плаву на момент его написания. Если бы он упомянул римские триремы или венецианские галеры, то это было бы во вводной главе, предназначенной для развлечения, а не для наставления его читателей. Подобным же образом, если инженер берется писать об искусстве строительства мостов, гаваней или дорог или каналов, он лишь тщательно цитирует лучшие существующие примеры использования, и его сочли бы педантичным, если бы он тратил свое время или время своих читателей на пересказ того, что было сделано в этих областях римлянами или китайцами. Если бы изобразительное искусство архитектуры было у нас так же хорошо на уровне интеллекта того времени, как и эти более утилитарные отрасли профессии, то в письменной форме в отношении него следовало бы придерживаться того же курса. Однако, к сожалению, у нас нет собственной архитектуры, и невозможно сделать

различные стили на практике понятными или интересными, кроме как проследив их происхождение и объяснив шаги, с помощью которых они достигли совершенства.

Если бы мы занимались архитектурой по тем же принципам, которыми руководствовались классические или готические архитекторы в своих проектах, статический трактат о ней был бы не только самой поучительной, но и самой приятной формой обучения ее элементам. Однако из-за системы копирования, которая в настоящее время является основой всех дизайнов, это уже не так, и, следовательно, ненормальное положение искусства делает изучение его принципов почти невозможным, и память должна заменять чистый разум для их прояснения, придавая, таким образом, повествовательной ветви предмета несколько преувеличенное значение, даже если смотреть на нее с чисто технической точки зрения.

Однако, помимо этого, повествовательная форма применительно к архитектуре имеет свои собственные преимущества, большие, чем у любого другого искусства того же класса, поскольку это великая каменная книга, в которой большинство народов земли записали свои летописи, и записали свои мысли, и даже выразили свои чувства более ясным и правдивым языком, чем с помощью любой другой формы высказывания. Пирамиды и храмы Египта являются более верным выражением чувств и устремлений их строителей, чем мы можем получить из любого другого источника. Афинский Парфенон во всем своем художественном совершенстве яснее, чем любая написанная страница, представляет перед нашими глазами эпоху Перикла. Амфитеатр Флавиев и Термы Каракаллы позволяют нам представить имперский Рим более ярко, чем даже яркие страницы Тацита. Наши средневековые соборы являются живым свидетельством веры и чувств народов, которые оставили, помимо них, лишь несколько материалов, по которым можно было бы судить об их устремлениях или об их цивилизации; в то время как, если мы хотим знать, в чем Индия отличалась от Европы в те века и в каком отношении она все еще была похожа на нее, мы должны обратиться к ее современным храмам, и они рассказывают нам на языке, в котором нельзя ошибиться, в чем заключались различия, и все же насколько схожими были цивилизации в одно время. Все это, и бесконечно больше, мы можем узнать из записей, которые, хотя и часто искажаются и почти стираются, никогда не обманывают. Там, где он был помещен впервые, он все еще остается, чтобы рассказать будущим поколениям, что в этом месте в какое-то предыдущее время думали и чувствовали люди; чего позволил им достичь уровень их цивилизации и какой стадии они достигли в своем представлении о Боге.

Однако, помимо преимуществ, которые можно получить с художественной точки зрения от рассмотрения архитектуры в повествовательной, а не статичной форме, есть, как указывалось выше, еще одно, которое, хотя и имеет второстепенное значение, все же чрезвычайно повышает интерес к предмету. Дело в том, что при таком подходе искусство дает один из самых ясных и достоверных тестов, известных для этнографических отношений людей друг к другу. Поэтому, возможно, было бы неплохо, прежде чем двигаться дальше, объяснить как можно более кратко, что понимается под архитектурной этнографией.

## ЧАСТЬ II.

### I. ЭТНОГРАФИЯ ПРИМЕНительно К АРХИТЕКТУРНОМУ ИСКУССТВУ.

Этнология, хотя и одна из самых молодых, возможно, не является ни наименее красивой, ни наименее привлекательной в том прекрасном сообществе наук, рождение которого вознаградило терпеливое усердие и непреклонную любовь к истине, которые характеризуют философию наших дней. Она рассматривает мировую историю с того места, где ее оставила ее старшая сестра Геология, и, следуя той же линии аргументации, стремится свести к тому же научному способу выражения кажущийся хаос фактов, которые до сих пор считались необъяснимыми обычным наблюдателем.

Только в пределах нынешнего столетия геология была избавлена от мечтаний о катаклизмах и потрясениях, которые составляли основу науки в прошлом столетии; и что шаг за шагом, постепенно, были классифицированы горные породы и объяснены явления. Вся та живописная дикость, с которой материалы, казалось на первый взгляд, были распределены по поверхности земли, была приведена к порядку, и теперь они расположены в сознании геолога так же четко и достоверно, как если бы они были выровнены инструментом каменщика и расставлены по порядку рукой механика. Так же обстоит дело и с этнологией. Раса сменяла расу; — все были нарушены, некоторые стерты — многие искажены — и иногда более старое, по-видимому, накладывалось на более новое. Все на первый взгляд представляет собой хаос и неразбериху, и попытки разгадать тайны давно забытого прошлого кажутся почти безнадежными. Тем не менее, в этнологии, как и в сестринской науке, верно, что ни одно изменение на поверхности мира не произошло, не оставив своего следа. Раса может быть стерта с лица земли или возникнуть только на краю какого-нибудь большого бассейна заселения; но она оставила свои следы либо в виде ископаемых останков в виде зданий или произведений искусства, либо в виде отпечатков на языке или в искусстве тех, кто вытеснил погибающую расу. Когда их читают, когда все явления собраны воедино и классифицированы, мы обнаруживаем то же совершенство Порядка, ту же прекрасную простоту закона, пронизывающего то же сложное разнообразие результатов, которые характеризуют все явления природы и знание которых является высшей наградой за интеллектуальные усилия.

Язык до сих пор был великим инструментом анализа, который использовался для выяснения принадлежности рас; и можно сказать, что нынешнее состояние науки почти полностью обусловлено проницательностью и трудолюбием ученых лингвистов. Физиология оказала ей помощь; но объектов, предлагаемых для ее изучения, так мало, особенно в отдаленные века, а индивидуальные различия так малы по сравнению с общим сходством, что при нынешнем состоянии этой науки ее помощь не имела того значения, которое, как можно справедливо ожидать, она приобретет в дальнейшем. В обеих науках история играет важную роль: в геологии, проводя аналогии, без которых вряд ли было бы возможно интерпретировать факты; в этнологии, указывая направление, в котором следует проводить исследования, и направляя и контролируя выводы, к которым, возможно, были бы сделаны. С помощью этих наук этнологи многого достигли и могут сделать еще больше; но этнология, основанная только на языке <sup>и</sup> и физиология подобны геологии, основанной только на минералогии и химии. Без палеонтологии эта наука никогда бы не приобрела



того значения и не достигла совершенства, которого она достигла сейчас; и этнология никогда не займет того места, на которое она действительно имеет право, пока ее результаты не будут проверены и выводы не прояснены наукой археологией.

Без помощи и живительного влияния, получаемого от изучения ископаемых останков, геология утратила бы половину своей ценности и более половины своего интереса. Человеку науки может быть интересно узнать, какая горная порода наложена на другую, и как и в какие относительные периоды происходили эти изменения; но гораздо интереснее наблюдать за зарождением жизни на этом земном шаре и проследить ее развитие до нынешней насыщенной стадии существования. Так будет, когда с помощью археологии этнологи смогут идентифицировать различные слои, по которым было распределено человечество; определять расовую принадлежность по сходству предметов искусства; и читать историю прошлого по бессознательным свидетельствам материальных останков. При должном изучении и понимании нет языка более ясного и свидетельство которого было бы столь несомненным, чем язык тех окаменевших мыслей и чувств, которые люди оставили выгравированными на стенах своих храмов или похоронили вместе с ними в своих гробницах. Бессознательно выраженные, но нерушимо записанные, они существуют и по сей день. Любой желающий может прочесть, и никто из тех, кто умеет их переводить, ни на мгновение не усомнится в том, что это лучшие, а зачастую и единственные записи, оставшиеся от ушедших рас.

Нетрудно объяснить, почему этнографы до сих пор не придавали археологии того значения для своих исследований, на которое она, несомненно, имеет право. Мы живем в эпоху, когда все Искусство представляет собой хаос копирования и неразберихи; мы ежедневно переодеваемся в костюмы всех народов земли, древних и современных, и неспособны осознать, что эти наряды, в которые мы облачаемся, когда-то были реальностью. Поскольку архитектура, начиная с Реформации в шестнадцатом веке, была в Европе просто *hortus siccus* из высушенных образцов искусства всех стран и всех эпох, мы не можем чувствовать, что до этого Искусство было серьезным и прогрессивным; и что тогда люди делали то, что считали лучшим и наиболее подходящим, с помощью тех же процессов, с помощью которых работает Природа. Следовательно, мы не осознаем, что, хотя и на бесконечно более низкой ступени, мы можем рассуждать о деяниях человека до данной даты с той же уверенностью, с какой мы можем рассуждать о деяниях Природы. Когда этот великий факт однажды признан — а он неоспорим, — археология и палеонтология занимают свои места бок о бок в качестве руководящих и оживляющих элементов в родственных науках этнологии и геологии; и придают каждой из них ценность, которой они никогда не смогли бы достичь иным способом.

Однако, как и следовало ожидать, когда археология используется для оказания помощи в этих исследованиях, часто достигаются результаты, которые на первый взгляд расходятся с теми, к которым до сих пор приводило ученых только изучение языка. Но это не является доказательством ни истинности, ни ложности сделанных выводов, ни ценности, ни никчемности используемых процессов. И то, и другое важно для вопроса о знании, и именно благодаря умелому сочетанию обоих классов доказательств в конечном итоге достигается истина.

Было бы неуместно пытаться во введении, подобном настоящему, сделать что-либо, приближающееся к полному исследованию этого предмета. В этом нет необходимости. Различные этнографические связи одного стиля с другим будут указываться по мере их возникновения в ходе повествования, и их влияние будет прослежено до такой степени, которая может оказаться необходимой для того, чтобы сделать их понятными. Но по тем же причинам, которые сделали целесообразной попытку на предыдущих страницах определить

значение термина "архитектура" и указать на его положение и пределы, полагают, что ясности дальнейшего будет больше, если сначала как можно более четко, хотя и сжато, определить типичные характеристики основных рас <sup>цп</sup> человечества, с которым имеет дело повествование.

Поскольку целью ознакомления с предметом здесь является не написание эссе по этнологии, а представление истории архитектуры интересной и понятной, возможно, будет целесообразно избегать любых спекуляций относительно происхождения человечества или способа, которым различные расы отличались друг от друга и стали столь заметно отличаться. Как бы мы ни растягивали историю архитектуры, мы не можем выйти за пределы эпохи строителей пирамид (3500 г. до н.э.), и когда они были возведены, различные расы человечества приобрели те отличительные черты, которые отличают их сейчас. Вскоре после этого, когда были расписаны гробницы в Бени-Хассане (2500 г. до н.э.), эти различия были настолько заметны и так хорошо поняты, что в наши дни эти рисунки могли бы служить иллюстрацией к книге по этнографии. В этом предварительном обзоре нет необходимости пытаться сделать что-то большее, чем указать на типичные черты четырех великих строительных рас человечества. Туранская, семитская, кельтская и арийская. Даже в отношении них все, что будет необходимо, - это указать на типичные характеристики, даже не пытаясь слишком точно определить их границы, и оставляя более мелкие градации для дальнейшего развития.

Один важный факт, на котором здесь важно настаивать, заключается в том, что, если мы не принимаем во внимание ее связь с этнографией, история архитектуры представляет собой простое сухое, жесткое перечисление неинтересных фактов и терминов; но когда мы понимаем ее связь с мировой историей, когда мы читаем в их зданиях чувства и устремления людей, которые их возвели, и, прежде всего, через их искусство мы можем проследить их связь и происхождение друг от друга, изучение становится одним из самых интересных, а также одним из самых полезных, которые могут быть представлены исследователю. пытливый ум.

## II.—ТУРАНСКИЙ.

Результаты недавних исследований позволили этнографам разделить и упорядочить доисторического человека на три большие группы или периода, которые в Европе, по крайней мере, кажутся сменявшими друг друга; хотя в какое время еще не определено даже приблизительно; также неизвестно, как долго существовала какая-либо из трех, прежде чем ее сменила следующая, и насколько одна накладывалась на другую, или, действительно, не могли ли, как это почти наверняка имело место, в какой-то момент все три существовать вместе.

Первый называется каменным веком, по имени грубой расы, которая тогда населяла Европу, не имея знаний об использовании металлов. Все режущие части их орудий были сделаны из кремня или других твердых камней, вероятно, снабженных деревянными или костяными ручками, и использовались в качестве инструментов из этих материалов.

Им на смену пришел народ, знающий толк в использовании меди и олова, обладающий золотом и, возможно, серебром. Их основное оружие и инструменты были изготовлены из соединения двух названных металлов; следовательно, их эпоха была названа эпохой бронзы.

Оба они были вытеснены, возможно, в исторические времена, народом, обладавшим знаниями о свойствах и использовании Железа. Поэтому их эпоха стала обозначаться названием этого металла.

Кажется несомненным, что люди каменного века в целом, если не исключительно, принадлежали к той великой семье, которую мы теперь знаем как туранскую.

Раса, которая ввела бронзу, по-видимому, была предками кельтских рас, впоследствии заселивших столь значительную часть Европы.

Арийцы были теми, кто ввел использование железа и с его помощью подчинил себе более древние расы и изгнал их.

Если и удастся обнаружить какие-либо доисторические следы семитских рас, то их следует искать в Западной Азии или в Африке; в Европе у них определенно не было поселений.

Возможно, в будущем дальнейшие исследования позволят нам установить приблизительные даты этих различных миграций. В настоящее время мы знаем, что люди, пользовавшиеся кремневыми орудиями, жили в долинах Гаронны и Дордони, когда климат юга Франции был таким же холодным, как в Лапландии или, возможно, Гренландии; когда северный олень был их основным домашним животным, а более крупные животные страны принадлежали к видам, многие из которых прекратили заселять эти регионы еще на заре истории. С другой стороны, мы можем с уверенностью утверждать, что климат Египта не менялся со времен строителей пирамид; и в истории ни Греции, ни Италии нет ничего, что заставило бы нас поверить, что в исторические времена произошли какие-либо заметные изменения в климате этих стран.

Однако эти вопросы вряд ли входят в рамки настоящей работы. Люди каменного века не оставили ничего, что можно было бы назвать архитектурой, если только мы не включаем в этот термин грубые земляные насыпи, которыми они покрывали останки своих умерших. Также крайне неясно, можем ли мы идентифицировать какое-либо каменное сооружение как определенно относящееся к бронзовому веку. Все грубые кромлехи, дольмены, менгиры и т. Д., Которые знаменуют раннюю зарю цивилизации в Европе, принадлежат, это верно, более ранним расам, но, по-видимому, были возведены ими в то время, когда арийские расы научили их пользоваться железом, и они научились ценить камень как монументальную летопись. Это, однако, произошло в период, значительно более поздний после использования железа в Египте и на Востоке, и намного позже того, как архитектура достигла зрелости; и ее история стала легко и отчетливо читаемой в долине Нила.<sup>[18]</sup>

Величайшей особенностью истории туранских рас является то, что они первыми заселили весь мир за пределами первоначальной колыбели человечества. Подобно примитивным геологическим слоистым породам, они образуют субструктуру всего мира, часто поднимаясь на самые высокие и заметные вершины, иногда заполняя целые районы и занимая обширную часть поверхности планеты; — повсюду подстилают все остальные и предоставляют своим разрушенным материалам образование более поздних слоев, которые сейчас залегают и часто уничтожают их, — по крайней мере, внешне.

В старом свете типичными туранцами были египтяне; в современном - китайцы и японцы; и к ним мы, возможно, вправе добавить мексиканцев. Если это последнее описание верно, то мы имеем в трех почти равноудаленных точках (на расстоянии 120 градусов друг от друга) на поверхности Земли и под тропиком Рака три великие кульминационные точки этой формы цивилизации. Отдаленными слоями в Азии являются тамульцы, которые в настоящее время занимают весь юг Индии, и все расы, существующие в настоящее время в странах между Индией и Китаем. Туранцы существовали в долине Евфрата до того, как туда пришли семитские или арийские расы. Тунгусы на севере - это туранцы, как и монголы, турки и все те племена, которые обычно называют татарами.

В Европе древнейшими представителями этой семьи, с которыми мы знакомы, являются пеласги и этруски, но эта раса встречается также у мадьяр, финнов, лопарей и в виде

странных фрагментов то тут, то там, но повсюду ее подавляли более цивилизованные арийцы, которые добились успеха и загнали их в самые отдаленные уголки континента.

В Африке они были почти так же полностью вытеснены семитской расой, а в Америке в настоящее время повсеместно так же полностью вытеснены арийскими расами, как это было в Европе, и, по всей вероятности, должны в конечном итоге полностью исчезнуть.

Даже если лингвист не решится утверждать, что все их языки могут быть сведены к общему корню или демонстрировать достаточное сходство для классификации, общие черты перечисленных выше рас настолько похожи друг на друга, что для всех реальных этнографических целей их, безусловно, можно рассматривать как принадлежащие к одной большой группе. Почти ли они истреблены, как в большинстве частей Европы, или все еще сохраняют свою национальность, как в восточных частях Азии, они всегда появляются как древнейшая из рас и повсюду демонстрируют особенности чувств и цивилизации, которые легко распознать и которые отличают их от всех других рас человечества.

Если не все они говорят на родственных языках или если мы не можем сейчас проследить их лингвистическое сходство, мы не должны слишком легко предполагать, что поэтому они отличаются друг от друга. Должно быть, более философски полагать, что, вероятно, так оно и есть, что одного инструмента анализа, который мы до сих пор использовали, недостаточно для этой цели, и, следовательно, мы должны приветствовать любой другой процесс, который прольет дополнительный свет на предмет.

### РЕЛИГИЯ ТУРАНЦЕВ.

Возможно, не будет преувеличением утверждать, что ни одна туранская раса никогда не поднималась до идеи Бога, внешнего по отношению к миру. Все их боги были людьми, которые жили с ними на лице земли. В старом свете они были королями — людьми, которые приобрели известность благодаря размаху своей власти или величие благодаря своей мудрости. Буддийская реформа научила туранские расы тому, что истинным величием является добродетель, а не власть, и что как самые смиренные, так и самые возвышенные могут достичь блаженства через практику благочестия.

Все туранцы имеют четкое представление о наградах и наказаниях после смерти, а также в целом о подготовительном чистилище путем переселения в тела животных, чистых или нечистых в зависимости от действий умершего духа, но всегда заканчивающихся в другом мире. У некоторых рас переселение становится почти всеобщим явлением; у других оно почти недолговечно, и его место занимают Рай и Ад; но эти два учения, по сути, являются доктринами этой расы.

Исходя из того факта, что их боги были всего лишь обычными смертными, и все люди могли стремиться к божеству, их форма поклонения была по существу антропной и унаследованной от предков; их храмы были дворцами, где боги восседали на тронах, принимали прошения и вершили правосудие, как при жизни, и где люди отдавали такое почтение изображению умершего, какое они отдали бы живому царю. На самом деле они были идолопоклонниками, *по преимуществу*. Их гробницы были даже более священными, чем храмы, и их благоговение чаще было направлено к останкам их предков, чем к изображениям их богов. Отсюда возникло то почитание реликвий, которое было столь заметной чертой их ритуалов во все века и которое до сих пор преобладает среди многих рас почти в той прямой пропорции, в какой в их жилах прослеживается туранская кровь.

Неспособные подняться над человечеством в своих представлениях о божестве, они поклонялись всем материальным вещам. Деревья с ними во все времена были объектами почитания, причем особого поклонения в определенных местностях. Таинственный змей

был у них богом, а бык в большинстве туранских стран - существом, которому следовало поклоняться. Солнце, луна, звезды - все заполняло ниши в их Пантеоне; фактически, во что бы они ни видели, они верили, чему бы они ни не могли постичь, они поклонялись. Они не заботились о том, чтобы выходить за рамки своих чувств, и были неспособны абстрагироваться от своих представлений. Туранцам также свойственно особое почтение к местам, прославленным великими историческими событиями или ставшим священными из-за того, что они были ареной великих религиозных событий, и, следовательно, им следует приписать происхождение паломничеств и всех сопутствующих им дополнений и церемоний.

Именно этой расе мы также обязаны существованием человеческих жертвоприношений. Всегда фаталистические, всегда и везде равнодушные к жизни и никогда не боящиеся смерти, эти жертвы никогда не были для них такими ужасными, какими они кажутся более высокоорганизованным расам. Таким образом, ребенок, родственник или друг были самым ценным и, следовательно, самым приемлемым подношением, которое человек мог принести, чтобы унять гнев или умиловить благосклонность бога, который был человеком и который, как предполагалось, навсегда сохранил все человеческие чувства.

Легко проследить их поклонение деревьям и Змеям в каждом уголке старого света от Анурадхапуры на Цейлоне до Упсалы в Швеции. Их гробницы и курганы существуют повсюду. Поклонение их предкам в наши дни является основой половины популярных верований мира, и поклонение планетам вряд ли прекратилось в настоящее время. Большинство наиболее характерных особенностей этой веры были смягчены великой буддийской реформой в шестом веке до нашей эры, и эта утонченность их грубой примитивной веры была принята большинством туранских народов современного мира, и теперь это почти исключительно удел людей, в жилах которых течет туранская кровь. Однако даже сквозь блеск их буддийских изысков мы все еще можем различить большинство старых форм веры, и даже самые преданные ее приверженцы пока обращены не более чем наполовину.

## ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Единственной формой правления, когда—либо принятой каким—либо народом туранской расы, была форма абсолютного деспотизма - с племенем, вождем, - в королевстве, деспотом. В высокоразвитых сообществах, таких как Египет и Китай, их деспотизм смягчался бюрократическими формами, но вождь всегда был таким же абсолютным, как Тимур или Аттила, хотя и не всегда достаточно сильным, чтобы использовать свою власть так же жестоко, как они. Их законы были реальными или традиционными эдиктами их королей, редко писавшимися и никогда не применявшимися в соответствии с какой-либо фиксированной процедурой.

Как следствие или причина этого, туранская раса абсолютно лишена касты; среди них никогда не существовало ни наследственной знати, ни касты жрецов ; между правителем и народом ничего не могло быть, и каждый мог в равной степени стремиться ко всем почестям государства или к высшему достоинству жречества. “La carrière ouverte aux talents” - это, по сути, девиз этих рас или тех, кто с ними связан, и будь то раб фараона или трубочист турецкого султана, любая должность, кроме трона, открыта и всегда была открыта для честолюбцев. Среди них никогда не возникало ни республики, ни ограниченной монархии. Чистый и незатейливый деспотизм - это все, что они когда-либо знали или даже сейчас способны оценить.

## МОРАЛЬ.

Женщина среди туранских рас никогда не рассматривалась иначе, как помощница бедных и игрушка богатых; рожденная для работы на низшие классы и для удовлетворения высших. О равенстве прав или положения никто и не мечтал, и следствием этого стала полиандрия, когда люди были бедны, а женщин не хватало, и полигамия, когда преобладали богатство и роскошь; и к этому вряд ли нужно добавлять потерю половины тех чувств, которые облагораживают человека или делают жизнь ценной.

Не любящий и не обожаемый в кругу своей семьи, — слишком фаталист, чтобы заботиться о будущем, — не наслаждающийся жизнью и не боящийся смерти, — туранец, как правило, свободен от тех пороков, которые заражают более активные умы; он остается трезвым, умеренным, правдивым и доброжелательным во всех жизненных отношениях. Если, однако, у него мало пороков, у него меньше добродетелей, и то и другое по своей природе гораздо более пассивно, чем активно, — фактически, они больше приближаются к инстинктам низших животных, чем к интеллектуальным обязанностям высшего класса умов.

## ЛИТЕРАТУРА.

Ни одна туранская раса никогда не отличалась в литературе, должным образом так называемой. У всех них были анналы, потому что они любили записывать имена, даты и происхождение своих предков; но они никогда не поднимались до уровня истории даже в ее простейшей форме. Прозу они вряд ли могли писать, потому что ни одна из больших групп никогда не ценила ценность алфавита. Иероглифов, знаков, символики - всего, что угодно, было достаточно для удовлетворения их простых интеллектуальных потребностей, и они предпочитали полагаться на память, чтобы запомнить, что означает тот или иной знак, а не напрягать свой интеллект для составления или анализа сложного алфавитного расположения. Их система стихосложения в какой-то степени помогла им преодолеть трудности, а благодаря знанию размера несколько наводящих на размышления знаков позволили читателю запомнить, по крайней мере, лирическое произведение. Но без сложной грамматики для выражения и алфавита для записи их концепций безнадежно ожидать, что эпическая или драматическая поэзия могла бы процветать, еще меньше того, что можно было бы запомнить прозаическое повествование любого объема; а о философии, помимо использования пословиц, не могло быть и речи.

На самых продвинутых стадиях своего развития они, подобно китайцам, изобрели чудовищно сложную силлабарию и даже позаимствовали алфавиты у своих более продвинутых соседей. Некоторые предполагают, что они даже изобрели их; но хотя они таким образом преодолели механические трудности дела, их интеллектуальное состояние осталось прежним, и они никогда не продвинулись дальше самых элементарных зачатков литературы и никогда не овладели даже элементами какой-либо научной философии.

## ИСКУССТВО.

Несмотря на столь необычайный недостаток фонетических способов литературного выражения, туранские расы в значительной степени восполнили это совершенством, которого они достигли в большинстве отраслей эстетического искусства. Как архитекторы они были непревзойденны, и только в Египте остались памятники, которые до сих пор

являются чудом света. Тамульская раса на юге, моголы в Северной Индии, в Бирме, в Китае и в Мексике, везде, где встречаются эти расы, они воздвигли памятники непревзойденных размеров; и, учитывая низкий уровень цивилизации, на котором они часто существовали, демонстрируя степень вкуса и мастерства, столь же замечательную, сколь и неожиданную.

Вследствие вышеупомянутого обстоятельства, когда их боги были царями, а после смерти все еще считались лишь наблюдающими за судьбой человечества и влияющими на нее, их храмы были всего лишь преувеличенными дворцами, содержащими залы, покои, троны и все принадлежности, необходимые живым, но в масштабах, соответствующих приобретенному ныне небесному характеру. Это настолько характерно для Египта, что мы едва ли знаем, каким именем их обозначить, и одно и то же замечание применимо ко всем.

Однако еще более священными, чем их храмы, были их гробницы. Везде, где существует или существовала туранская раса, остаются их гробницы; и от египетских пирамид до мавзолея Хайдера Али, последнего татарского царя в Индии, они образуют самую замечательную серию памятников, которые есть в мире, и все они были построены людьми туранской расы. Ни один семит и ни один арий никогда не строил гробницу, которая могла бы простоять столетие или была достойна оставаться так долго.

Буддийская реформа превратила погребальный курган в реликтовое святилище, изменив его, как и большинство туранских форм высказывания, с буквального на несколько более духовную форму выражения, но оставив смысл прежним — Топе по сути по-прежнему является Гробницей.

В сочетании с тем замечательным пониманием формы, которое характеризует все архитектурные произведения туранцев, они обладали необычайной страстью к цветовому оформлению и инстинктивным знанием гармонии цветов. Они повсюду использовали примитивные цвета во всей их элементарной грубости; и хотя они всегда блестящие, они никогда не бывают вульгарными и не виноваты ни в какой ошибке в гармонии. От первого зарождения живописи в Египте до последней вывески в Константинополе или Кантоне, это всегда одно и то же — тот же блеск и гармония, созданные простейшими средствами.

В скульптуре им повезло меньше. Не имея пояснительной литературы, на которую можно было бы сослаться, было необходимо, чтобы их статуи сами рассказали всю свою историю; а скульптура не поддается этому так легко, как живопись. Для них недостаточно, чтобы бог был колоссальным, он должен быть символическим; у него должно быть больше рук и ног или голов, чем у обычных людей; у него должны быть крылья и атрибуты власти, или он должен сочетать силу льва или быка с интеллектом человечества. Короче говоря, статуя должна сама рассказать всю историю; и там, где это делается, результат может быть приятен только узкой вере нерефлексирующего приверженца. Скульптура, далекая от того, чтобы выразить нечто большее, чем человечность, должна была бы пытаться еще меньше, если бы хотела добиться успеха; но это, конечно, делало ее бесполезной для целей, для которых туранцы хотели ее применить.

Те же замечания применимы и к живописи, так называемой в собственном смысле. Она никогда не может достичь своего наивысшего развития, за исключением случаев, когда она является выразителем фонетических высказываний. В Греции художник стремился только придать форму и содержание более чисто интеллектуальному творчеству поэта и, следовательно, мог обойтись без всего, кроме высших элементов своего искусства. В Египте картина была "все в целом"; у нее не было текста, на который можно было бы ссылаться, и она должна была рассказывать всю историю со всеми ее дополнениями простой понятной прозой или быть неразборчивой, и, как следствие, история рассказывалась с ясностью, которая очаровывает нас даже сейчас. Однако это всего лишь история; и, как и все остальное в туране, каким бы великим или чудесным оно ни было, его величие и его чудо относятся к

низшему классу и менее интеллектуальны, чем высказывания других великих подразделений человеческой семьи.

У нас едва ли есть возможность узнать, успешно ли какая-либо туранская раса когда-либо культивировала музыку в какой-либо степени. Более чем вероятно, что все их семьи могут и всегда умели ценить гармонию музыкальных интервалов и могли быть очарованы простыми каденциями; но почти наверняка народ, не владевший фонетической поэзией, никогда не смог бы подняться до того более высокого класса музыки, который сейчас доведен до такой степени совершенства, что гармонические сочетания почти заменяют фонетическое выражение и влияют на чувства и страсти почти в той же степени.

Есть также еще одна особенность их искусства, что оно всегда кажется скорее инстинктивным, чем интеллектуальным, и, следовательно, неспособно к тому прогрессу, который отличает большинство произведений человека. На заре развития искусства в Египте, в эпоху строителей пирамид, все искусства были такими же совершенными, какими они были, когда страна попала под власть римлян. Самые ранние произведения искусства в Китае столь же совершенны, а в некоторых отношениях и более совершенны, как и современные; а в Мексике, как только раса краснокожих дикарей заселила страну настолько плотно, что стала требовать искусства и ценить величие, искусства возникли среди них с таким совершенством, которое, мы можем справедливо предположить, было бы достигнуто, если бы они практиковались в течение тысячелетий при тех же обстоятельствах и без влияния иностранцев. Еще более поразительно обнаружить, что искусство дикарей, населявших юг Франции в преддверии ледникового периода, идентично искусству эскимосов наших дней, и даже в то раннее время достигло поразительной степени совершенства, и вряд ли могло быть превзойдено каким-либо народом, находящимся в тех же условиях жизни в наши дни.

## НАУКИ.

Нет никаких оснований предполагать, что какие-либо люди, занимающие столь низкое положение на интеллектуальной лестнице, могли когда-либо культивировать что-либо, приближающееся к абстрактной науке, и нет никаких доказательств того, что это существует. Однако, живя так, как они жили, на краю тропиков, в самом прекрасном климате мира, где небо обычно безмятежно и безоблачно, они не могли не стать в какой-то степени астрономами.

Неизвестно, чтобы кто-либо из них когда-либо сформировал какую-либо теорию для объяснения наблюдаемых ими явлений, но они, по-видимому, наблюдали за траекториями планет, регистрировали затмения и вообще отмечали время и события с такой точностью, которая позволяла им предсказывать их возвращение с очень значительной точностью; но на этом их наука остановилась, и неизвестно, пытались ли они когда-либо использовать какую-либо другую из многочисленных отраслей современного знания.

У нас есть лишь очень несовершенные сведения о том, каким было их земледелие; но, по-видимому, они всегда соблюдали осторожность, когда однажды перешли от состояния пастухов, хотя с научной точки зрения или нет, сказать нелегко. В области искусственного орошения туранцы всегда были исключительными специалистами. Где бы вы ни шли по их следам, наличие туннеля является почти таким же несомненным признаком их предсуществования, как и наличие гробницы. Забавно, но и поучительно видеть в этот час арабского пашу, терпящего крах в своих попытках восстановить ирригационные сооружения древних фараонов, или английского офицера-инженера, терпящего неудачу в своих попытках скопировать работы, инстинктивно выполняемые моголом, или испанца, пытающегося осушить озера Мексики. Строительство и ирригация были особыми



инстинктами этого древнего народа, и практический интеллект высших рас, кажется, еще не достиг той степени, когда эти искусства были оставлены ранними туранскими расами, в то время как совершенство, которого они достигли в них, тем более необычно, что оно контрастирует с тем, что они делали, или, скорее, не делали, в других областях искусства или науки.

### III.—СЕМИТСКИЕ РАСЫ.

Исходя из необычайного влияния, которое семитские расы оказали на религиозное развитие человечества, мы склонны считать их политически более важными, чем они когда-либо были на самом деле. Ни в один период своей истории они, по-видимому, не насчитывали более двадцати или тридцати миллионов душ. Главным местом, где они развились, был небольшой участок страны между Тигром, Средиземным и Красным морями; но они также существовали как отдельная раса в Абиссинии и распространили свои колонии вдоль северного побережья Африки. Их интеллектуальное развитие во все века было настолько выше, чем у туранских рас, что они подчиняли себе их ментально везде, где вступали с ними в контакт; и, несмотря на их ограниченное географическое распространение, они влияли на интеллект арийских племен в большей степени, чем почти любое из их собственных сородичей.

Если бы что-то и требовалось этнографу для оправдания рассмотрения различных семей человечества как отдельных разновидностей, то это было бы изучение истории семитской расы. Какими они были во времена Авраама, такими они являются и в наши дни. Большая часть из них жила в Египте, среди людей другой расы, и они вышли такими же несмешанными, как масло, которое плавает по воде. В течение последних двух тысяч лет они жили рассеянно среди язычников, без национальности, почти без общего языка, и все же они остаются теми же чертами лица, тем же интеллектуальным развитием и чувствами, они проявляют то же непреходящее отвращение ко всем, кроме тех, кто принадлежит к их собственной крови, которое характеризовало арабов и евреев, когда мы впервые узнаем их имена в истории. В этом отношении они настолько неизменны, что кажется тщетным пытаться подсчитать, сколько времени этот народ должен был прожить сам по себе, отделенный от других рас, чтобы они таким образом приобрели ту особую неизменность характера, которую ничто не может изменить или стереть, и которая, возможно, даже более замечательна в интеллектуальном плане, чем густые волосы и физические характеристики негра, хотя и не столь очевидна для поверхностного наблюдателя.

#### РЕЛИГИЯ.

Благодаря тому обстоятельству, что мы обладаем полным собранием религиозной литературы семитской расы, охватывающим две тысячи лет, прошедших между Моисеем и Магометом, мы можем говорить по этому вопросу с большей точностью, чем мы можем говорить о доктринах почти любого другого народа.

Великим и отличительным догматом этой расы, когда она была чистой, является и, по-видимому, всегда было единство Бога и то, что он не был рожден от человека. В отличие от богов туранцев, их Божество никогда не было человеком, никогда не царствовало и не жило на земле, но было Создателем и Хранителем Вселенной, жившим до начала всех времен и простиравшимся за пределы всего пространства; хотя следует признать, что они не всегда выражали эту идею с той чистотой и отчетливостью, которые можно было бы пожелать.

Неизвестно, насколько они придерживались этой чистоты веры в Ассирии, где они были более смешаны с другими расами, чем когда-либо до или после этого. В Сирии, где они были вытеснены и смешаны с народом туранского происхождения, они иногда поклонялись камням и рощам, змеям и даже быкам; но они неизбежно возвращались к истинной вере и сохраняли ее до последнего. В Аравии, после того как они стали господствующими, они отбросили свое туранское идолопоклонство и сплотились как один человек под лозунгом своей расы "Нет Бога, кроме Бога", выраженным с ясностью, которую ничто не может затемнить, и цеплялись за него с упорством, которое ничто не могло поколебать или изменить. С тех пор они никогда не представляли Бога как человека и вряд ли когда-либо смотрели на Него как на человека, движимого человеческими чувствами.

Каналом общения между Богом и человеком у всех семитских рас всегда были пророчества. Пророки посылаются или вдохновляются Богом, чтобы сообщать Его волю человеку, проповедовать Его законы, а иногда и предсказывать события; но во всех случаях они не теряют своего человеческого характера и не становятся больше, чем посланниками для особого служения, для которого они посланы.

У евреев, но только у них, по-видимому, существовала каста священников, выделенная для особого служения Богу; не избранная из всего народа, как это было бы в случае с туранцами без касты, но получающая свою святость по происхождению, как это было бы в случае с арийцами; тем не менее, они отличались от арийского института в том смысле, что левиты всегда сохраняли характеристики племени и никогда не приближались к форме аристократии. Следовательно, с этнографической точки зрения их можно рассматривать как промежуточный институт, унаследовавший характеристики двух других рас.

Единственный момент, в котором семитская форма религии, по-видимому, соприкасается с туранской, - это жертвоприношение людей, возможно, в ранние времена, даже до времен Авраама, но впоследствии только волов, овец и коз в гекатомб; и это, по-видимому, не у арабов, а только у евреев и менее чистокровных финикийцев.

Поскольку у них не было человеческих богов, они избегали всех роскошных храмов или церемониальных форм идолопоклоннического поклонения. Строго говоря, у них нет храмов. В старом свете было одно святое место - Сионский холм в Иерусалиме, и одно в новом устройении - Кааба в Мекке. Соломон, это правда, украсил первый храм в степени, лишь мало согласующейся с истинными чувствами его народа, но Кааба остается в своей первоначальной незначительности; и ни один из этих храмов, ни тогда, ни сейчас, не черпает свою святость в зданиях. Это места, где стояли Божьи пророки и сообщали Его волю человеку. Это правда, что в последующие века римский тетрарх и турецкий султан окружили эти две семитские кельи дворами и галереями, что сделало их чудом великолепия в городах, где они существовали; но это не влияет на вывод о том, что ни одна семитская раса никогда не возводила прочных зданий и даже не думала владеть более чем одним храмом одновременно, или стремилась подражать великолепию храмовых дворцов туранцев.

## ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Хотя ни одна семитская раса никогда не была полностью республиканской, что является чисто арийской характеристикой, они никогда не скатывались под такой абсолютный деспотизм, какой обычно наблюдается у туранцев. Когда речь идет о небольших сообществах, их форма правления является так называемой патриархальной, причем глава не обязательно является наследственным или выборным, но достигает своего главенства частично благодаря влиянию возраста и мудрости или добродетели, частично заслугам

своих родственников, а иногда и своих предков; но никогда полностью благодаря последнему без некоторой ссылки, по крайней мере, на первого.

В больших скоплениях населения трудность отбора делала вождество, как правило, наследственным; но даже тогда власть короля всегда контролировалась авторитетом писаного закона и никогда не переходила в чистую форму деспотизма туранцев. У евреев священная каста левитов также всегда имела значительное влияние в сдерживании любых проявлений царской власти; но в этом отношении больше всего было связано с их особым институтом пророков, которые, защищенные святостью своего служения, во все времена осмеливались играть роль народных трибунов и авторитетно пресекать любые попытки со стороны царя выйти за рамки конституции.

## МОРАЛЬ.

Одной из наиболее поразительных черт морали семитских рас является улучшение положения женщины и попытка возвысить ее по шкале существования. Если не абсолютная моногамность, то среди евреев и среди арабских рас, где они чистокровны, существует сильная тенденция в этом направлении; и если бы не пример тех народов, среди которых они были размещены, они могли бы пойти дальше в этом направлении, и достоинство человечества было бы пропорционально улучшено.

Их худшие недостатки проистекают из их обособленности от остального человечества. Для них война против всех, кроме представителей их собственной расы, является обязанностью и удовольствием, и ведется она с безжалостной жестокостью, не знающей жалости. Истреблять корни и ветви, убивать мужчин, женщин и детей - это долг, не допускающий колебаний, и он пятнал характер семитов во все века. Против этого следует противопоставить тот факт, что они патриотичнее всех других рас и непоколебимы в своей вере, как ни один другой народ никогда не был; и между собой они были приучены к доброте и милосердию благодаря страданиям, которые им пришлось перенести из-за их бескомпромиссной ненависти и отвращения ко всем своим собратьям.

Эта изоляция имела дальнейший эффект, сделав их необычайно апатичными ко всему, что больше всего интересует другие нации земли. Для них достаточно того, что их Бог открыл им через Своих пророков. "Бог велик" - вот достаточное объяснение для них всех чудес науки. "Такова воля Бога" решает все сложные проблемы морального управления миром. Если они и не такие абсолютные фаталисты, как туранцы, то в равной степени уклоняются от ответственности за самостоятельное мышление или от применения своего независимого разума к великим проблемам человеческого знания. Благодаря этому они могут спастись от многих отклонений, беспокоящих более активные умы, но их добродетели в лучшем случае могут быть лишь отрицательными, а пороки не искуплены высшими устремлениями, которые иногда наполовину облагораживают даже преступление.

## ЛИТЕРАТУРА.

И в этом мы снова имеем огромное преимущество перед всеми туранскими расами. Ни один семитский народ никогда не использовал иероглиф или простой символ и не довольствовался доверием только памяти. Везде и во все времена — насколько нам известно — они использовали алфавит более или менее сложной формы. Изобрели ли они этот способ обозначения или нет, до сих пор неизвестно, но их использование ими несомненно; и следствием этого является то, что они обладают если не самой древней, то, по

крайней мере, одной из самых древних литератур мира. История для них - это уже не просто запись имен и титулов, а хроника событий, из которой в целом вытекает мораль. История и рапсодия занимают свои места рядом, проповедь и притча используются для того, чтобы донести свои уроки до мира. Если бы у них не было Эпоса и Драмы, у них была бы лирическая поэзия такой красоты и пафоса, которые вряд ли когда-либо были превзойдены.

Именно обладание алфавитом в сочетании с возвышенностью их монотеистической веры дало этим расам единственное превосходство, которого они достигли. Именно это позволило им сохранить себя чистыми и непорочными во всех катастрофах, которым они подвергались, и это все еще позволяет их литературе и их вероучению оказывать влияние почти на все народы земли, даже во времена, когда к самим людям относились с величайшим презрением.

## ИСКУССТВО.

Возможно, отчасти из-за своей любви к фонетической литературе, а отчасти для того, чтобы отличаться от великих строителей - туранцев, семитские расы так и не возвели здания, достойного этого названия; ни в Иерусалиме, ни в Тире, ни в Сидоне, ни в Карфагене нет никаких следов семитского архитектурного искусства. Не потому, что они исчезли, а потому, что их никогда не существовало. Когда Соломон предложил построить храм в Иерусалиме, хотя и простой внешне и едва ли такой большой, как обычная приходская церковь, он был вынужден обратиться к каким-то туранцам, чтобы те сделали это за него, и выставить напоказ золотые, серебряные и медные украшения, чтобы компенсировать архитектурные формы, которые он не знал, как применить.

В Ассирии у нас есть дворцы династий, более или менее чисто семитских, достаточно великолепные, но из дерева и обожженного на солнце кирпича, сохранившиеся, насколько нам известно, только потому, что они были построены так неуклюже, что погребли себя и свои деревянные панели под собственными руинами. Хотя половина людей, вероятно, были туранского происхождения, их храмы, по-видимому, были внешними и неважными, пока Сеннахериб и другие не научились искусству обработки камня у египтян, как сирийцы впоследствии научились у римлян. Во времена господства последнего народа у нас есть храмы Пальмиры и Баальбека, Иерусалима и Петры: везде искусство высочайшего великолепия, но без малейшего следа семитского чувства или семитского вкуса ни в одной части или в какой-либо детали.

Поскольку иудейское богослужение не было ни наследственным, ни тела их умерших не пользовались особым почитанием, у них не было гробниц, достойных этого названия. Они бережно хоронили тела своих патриархов и царей и знали, где они были захоронены; но только после возвращения из вавилонского плена они либо поклонялись там, либо отмечали место какими-либо архитектурными формами, хотя после этой эпохи мы находим многочисленные следы тенденции к этой особой форме туранского идолопоклонства. Но даже тогда украшение их гробниц архитектурным великолепием не может быть отнесено к более раннему периоду, чем времена римлян; и все, что мы находим отмеченным великолепием этого класса, было работой этого народа и отмечено его особыми формами искусства.

Живопись и скульптура были абсолютно запрещены евреям, потому что это были туранские искусства, и потому что их практика могла привести людей к идолопоклонству, так что их нигде не существовало: хотя мы не можем понять народ с какой-либо примесью туранской крови, у которого не было чувства цвета и красоты формы, по крайней мере, в деталях. Таким образом, только музыка была единственным эстетическим искусством семитских рас и, будучи связана с лирическим стихом, по-видимому, влияла на их чувства и

возбуждала их страсти в степени, неизвестной другим нациям; но для потомков она не может заменить более постоянных искусств, отсутствие которых так сильно ощущается при попытках реализовать чувства или устремления такого народа, как этот.<sup>[19]</sup>

Что касается полезных искусств, то семиты всегда были скорее скотоводами, чем земледельцами, и не оставили в странах, которые они населяли, никаких следов таких гидравлических работ, какие производили более ранние расы; но в торговле они превосходили все народы. Евреи — из-за своего внутреннего положения, отрезанные от всякого доступа к морю — не могли многого добиться во внешней торговле; но они всегда поддерживали свои сношения с Ассирией. Финикийцы вели торговлю взад и вперед со всеми частями Средиземноморья и первыми открыли для себя Атлантический океан; а арабы первыми начали и долгое время после этого одни вели торговлю с Индией. С самой ранней зари истории и до наших дней торговля была искусством, которое семитские народы культивировали с величайшим усердием и в котором они, следовательно, достигли величайшего и непревзойденного успеха.

В Азии и Африке в наши дни вся местная торговля ведется арабами; и вряд ли нужно упоминать, что денежными операциями в остальном мире практически управляют потомки тех, кто за тысячу лет до Рождества Христова торговал от Эзионгебера до Офира.

## НАУКИ.

Хотя, как упоминалось ранее, астрономия развивалась со значительным успехом как в Египте, так и в Халдее, среди более созерцательных туранцев нет ничего более неудовлетворительного, чем упоминания о небесных явлениях либо в Библии, либо в Коране, которые свидетельствуют о полном невежестве даже в элементах астрономической науки; и у нас нет доказательств того, что финикийцы были хоть сколько-нибудь мудрее своих соседей в этом отношении.

Семитские расы, по-видимому, всегда отличались слишком поэтическим темпераментом, чтобы преуспеть в математике или механических науках. Если и есть какая-то отрасль научного знания, в которой их можно заподозрить в успешном развитии, то это группа естественных наук. Любовь к природе, по-видимому, всегда преобладала в них, и они, возможно, знали “деревья, от ливанского кедра до иссопа, растущего на стене, и названия всех зверей, и птиц, и пресмыкающихся, и рыб”; но помимо этого мы не знаем ничего, что могло бы быть названо наукой у семитских рас. Однако они с лихвой восполняли свои недостаточные знания точных наук глубиной своего проникновения в пружины человеческой деятельности и мудростью своей философии, вошедшей в поговорку; и, более того, той замечательной системой богословия, перед которой в настоящее время преклоняются все арийские расы мира и многие туранцы, признающие ее основой своей веры и источником всех своих религиозных устремлений.

## IV.—КЕЛЬТСКИЙ.

Чрезвычайно трудно написать что-либо очень точное или очень удовлетворительное о кельтских расах по той простой причине, что в пределах наших исторических знаний они никогда не жили достаточно долго отдельно от других рас, чтобы развить особую форму национальности или создать литературу или государственное устройство, по которым их можно было бы определенно узнать. В этом отношении они составляют наиболее разительный контраст с семитскими расами. Вместо того чтобы замыкаться в рамках самой узкой исключительности, кельт повсюду свободно смешивался с людьми, среди которых он поселился, и перенимал их манеры и обычаи с поразительной беспечностью; в то же время он сохранял основные черты своей расы при любой смене обстоятельств и климата.

Почти единственное, что можно сказать о них с уверенностью, это то, что они были либо последней волной туранцев, либо, если предпочтительнее другая терминология, первой волной арийцев, которые, мигрировав на запад из своей прародины в Азии, вытеснили первоначальные и более чисто туранские племена, населявшие Европу на заре истории. Но, делая это, они, по-видимому, настолько полностью смешались с расами, которые они вытесняли, что сейчас чрезвычайно трудно сказать, где начинается одна и где заканчивается другая.

Мы находим их останки в Малой Азии, откуда, как полагают этнологи, они могут проследить миграцию на юг вдоль северного побережья Африки, через Гибралтарский пролив, в Испанию, а оттуда в Ирландию. Однако более определенная и более важная миграция пересекла Босфор и, следуя по долине Дуная, забросила одну ветвь в Италию, где они проникли на юг до Рима; в то время как основная масса осела и оккупировала Галлию и Бельгию, откуда они заселили Британию и, возможно, встретились с южными колонистами на кельтском острове на западе. Отсюда они сейчас мигрируют, все еще следуя ходу солнца,

чтобы принести в Новый Свет то же блестящее безрассудство, которое так основательно пропитало все те части Старого Света, в которых они поселились, и которое так сильно озадачивает более чистые, но более прозаичные арийские племена, с которыми они соприкасались.

## РЕЛИГИЯ.

Утверждение о том, что ни одна чисто кельтская раса никогда не поднималась до совершенного представления о единстве Божества, может показаться трудным, но, тем не менее, оно кажется верным. Возможно, они только позаимствовали это у предшествовавших им туранцев; но независимо от того, было ли это подражание или врожденное, их Теология допускает существование небесных королей и королев, которые были смертными на земле. У них есть сонмы святых и ангелов, а также целая иерархия небесных сил различных степеней, к которым кельт обращается с такой же доверчивой надеждой и искренней молитвой, как когда-либо туранец обращался к богам своего Пантеона. Если он и не почитает тела усопших, как египтянин или китаец, то, по крайней мере, принимает буддийское почитание реликвий и придает погребальным обрядам гораздо большее значение, чем когда-либо имело какое-либо арийское племя.

Кельт - такой же полный раб некастанного духовенства, каким когда-либо был туранский буддист, и любит отделять его от остального человечества, поскольку представляет на земле иерархию на небесах, к которой, согласно кельтскому вероучению, все могут надеяться преуспеть, практикуя свои особые добродетели.

К этому можно добавить, что его храмы столь же великолепны, его церемонии столь же великолепны, а формула столь же бессмысленна, как и все, что когда-либо украшало берега Нила или удивляло странника в долинах Тибета или на берегах Восточного океана.

## ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Еще труднее говорить о кельтской форме правления, поскольку ни одно королевство этого народа никогда не существовало само по себе в течение сколь-нибудь длительного времени; и ни одно, как можно подозревать, не могло долго держаться вместе. Можно, однако, с уверенностью утверждать, что никакие республиканские формы невозможны для кельтского народа, и никакие муниципальные институты никогда у них не процветали. Следовательно, единственная форма, известная нам как присущая им, - это деспотизм; не обязательно личный, но систематизированный централизованными бюрократическими организациями и сдерживаемый законами в тех государствах, которые достигли какой-либо степени стабильности или цивилизации.

Ничто, кроме сильного централизованного деспотизма, не может долго сосуществовать с народом, слишком нетерпеливым, чтобы идти на жертвы и самоотречение, присущие всем попыткам самоуправления, и слишком возбудимым, чтобы его можно было контролировать, кроме как по воле сильнейшего, хотя он также может быть наименее щепетильным среди них.

В малых группах ими всегда управляет вождь, обычно наследственный, но всегда абсолютный; на него смотрят с благоговением и ему повинуются с почтением, которое непонятно более независимым расам человечества.

При таких институтах, конечно, настоящая аристократия невозможна; и кастовые ограничения, должно быть, всегда ощущались как невыносимые. "Лучшая карьера с

талантами” - вот чем они хвастаются, хотя и не в такой степени, как у туранцев; и, следовательно, эгоистичное удовлетворение личных амбиций у них всегда предпочтительнее более трезвой выгоды общего развития общества.

### МОРАЛЬ.

Хотя кельты никогда не были ни полигамными, ни полиандрическими, они, безусловно, всегда придерживались весьма расплывчатых представлений о брачном обете и никогда не рассматривали миссию женщины как нечто более высокое, чем служение их чувственному удовлетворению. У них женщина, которая лучше всего соответствует этому качеству, всегда вызывает наибольшее восхищение. Красота не может быть неправильной, но без красоты женщина вряд ли сможет подняться над уровнем обычного стада.

Главная страсть в сознании кельта - война. Не как у исключительных, нетерпимых семитов, война на истребление или прозелитизм, а война из чистого “веселья кер” и любви к славе. Ни один кельт не боится умереть, если его смерть может снискать славу или пополнить запас славы его страны; и в частной драке он не боится смерти и не чувствует боли от проломленной головы, если у него был шанс одновременно прострелить сердце или раскроить череп своему лучшему другу. Любовь кельта к острым ощущениям часто приводит его к крайностям и к пренебрежению истиной и достоинствами, присущими повседневной жизни, которые на самом деле делают человечество достойным; но его любовь к славе и своей стране часто далеко заходит, чтобы искупить эти недостатки, и распространяет ореол даже на его худшие недостатки, что часто затрудняет осуждение того, что, по нашему трезвому мнению, мы должны осудить.

### ЛИТЕРАТУРА.

Если любовь и война - прародители песен, бард и трубадур должны были оставить нам в наследство стихотворения, которые заполнили бы библиотеки Европы; и они, вероятно, так и сделали бы, если бы кельт-первопричина не был слишком неграмотен, чтобы позаботиться о том, чтобы записать выражение своих чувств. Как бы то ни было, девять десятых европейской лирической литературы имеет кельтское происхождение. Эпос и драма могут принадлежать арийцам; но в искусстве свадебной музыки, бессмертных стихов и излияния страсти в немногих, но красивых словах кельтам может сравниться только семитская раса.

Их оставшаяся литература настолько современна и была настолько специально скопирована с того, что ей предшествовало, или на нее так повлияли современные излияния других людей, что невозможно точно определить, что связано с расой, а что с обстоятельствами. Все, что можно с уверенностью сказать, это то, что кельтская литература всегда более эпиграмматична, более блестяща и более дерзновенна, чем литература трезвого арийца; но ее сияния не проникают так глубоко и не длятся так долго, как это могли бы сделать менее блестящие произведения. Они могут быть самыми блестящими, но они определенно не принадлежат к высшему классу литературных произведений; и вряд ли их влияние на судьбу человека будет столь постоянным.

### ИСКУССТВО.

Истинная слава кельта в Европе - это его выдающееся художественное мастерство. Возможно, не будет преувеличением утверждать, что без его вмешательства в наше время у



нас не было бы церкви, достойной восхищения, или картины, или статуи, на которые мы могли бы смотреть без стыда.

И в их искусстве — либо из-за их более высокого статуса, либо из-за их смешения с арийцами — мы избегаем инстинктивной фиксации, которая делает искусство чистокровных туранцев таким же непрогрессивным, как творчество птиц или бобров. Неутомимый интеллектуальный прогресс характеризует все, что они делают; и если бы их искусство не было пресечено в зародыше обстоятельствами, над которыми они не имели никакого контроля, мы могли бы увидеть нечто такое, что опозорило бы даже Грецию и полностью затмило искусство Рима.

Правда, у них нет того инстинктивного знания цвета, которое отличает туранцев, и они не смогли привить музыке ту интеллектуальную культуру, которая была развита арийцами: но на промежуточном пути между ними они превосходят обоих. Они гораздо лучшие музыканты, чем первые, и гораздо лучшие колористы, чем представители названных рас; но в современной Европе Архитектура практически принадлежит им самим. Там, где их влияние было сильнее всего, архитектура была наиболее совершенной; по мере того как они приходили в упадок или преобладало арийское влияние, искусство сначала чахло, а затем умерло.

Их квази-туранская теология требовала Храмов почти таких же грандиозных, как у коптов или тамульцев; и, подобно им, они стремились почтить тех, кто был смертными, великолепием, которым, как предполагается, довольны смертные; и пышность их богослужений всегда превосходила то, с каким они чтили своих королей. Еще более примечательным является тот факт, что они могли строить и строили такие Гробницы, которым мог бы позавидовать любой туранец, не из-за их размеров, а из-за своего искусства, и даже сейчас могут украшать свои кладбища памятниками, которые не являются нелепыми.

Когда народ настолько смешан с другими расами, как кельты в Европе, — часто настолько слит, что его невозможно отличить, — почти невозможно точно говорить ни об их искусстве, ни о влиянии. Следовательно, безопаснее утверждать, что там, где нет кельтской крови, нет и настоящего искусства; хотя, возможно, столь же верно утверждать, что не только архитектура, но живопись и скульптура пользовались покровительством и процветали в том же соотношении, в каком кельтская кровь преобладает в любом народе Европы; и вымерли по мере преобладания арийского влияния, несмотря на их методичные усилия внушить себе то, что должно быть спонтанным импульсом гения, если оно должно иметь какую-либо ценность.

## НАУКИ.

Об их науках мы ничего не знали, пока они не были настолько погружены в цивилизацию более древних рас, что оригинальность была безнадежна. Тем не менее, на тех этапах, через которые еще не прошел интеллект Европы, они блестяще сыграли свою роль. Но теперь, когда знание переходит на более высокую и прозаическую стадию, сомнительно, сможет ли дедуктивный блеск кельтского ума что-либо противопоставить индуктивной трезвости арийского. До тех пор, пока метафизика была наукой, а наука — теорией, особая форма кельтского разума была необычайно хорошо приспособлена к тому, чтобы видеть сквозь софистику и угадывать направление, в котором может лежать истина. Но теперь, когда нам остается только задавать вопросы Природе, классифицировать ее ответы и терпеливо фиксировать результаты, его миссия, похоже, исчерпана. Истина во всем ее величии и Природа во всем ее величии должны теперь занять место спекуляций с их умом, а человеческие представления о том, что может или должно быть, должны быть вытеснены

знанием Божьих дел такими, какие они есть, и созерцанием вечного величия вселенной, которую мы видим вокруг нас.

Хотя это и высшие, они в то же время являются наиболее трезвыми функциями человеческого разума; и хотя они приносят величайшую и наиболее длительную пользу не только тому, кто их практикует, но и всему человечеству, они не рассчитаны ни на удовлетворение личного тщеславия, ни на вознаграждение индивидуальных амбиций.

Следовательно, подобные занятия по своей природе не привлекают кельтские расы, их следует оставить тем, кто довольствуется тем, что жертвует своей личностью в поисках выгоды для общего блага.

## В.—АРИЙСКИЙ.

Согласно их собственной хронологии, примерно в 3101 году до н.э. арии пересекли Инд и поселились в стране между этой рекой и Джамной, с тех пор известной среди них как Арья Варта, или Страна Праведных, на все последующие века.

Более тысячи лет спустя мы обнаруживаем, что они, в эпоху Рамаяны, заняли всю страну к северу от хребта Виндья и пытались завоевать южную страну, тогда, как и сейчас, занятую туранцами, и проникли до самого Цейлона.

Восемьсот лет спустя мы видим их в "Махабхарате", утратившими большую часть своей чистоты крови и перенявшими многие обычаи и большую часть веры людей, среди которых они поселились; а за три столетия до Рождества Христова мы обнаруживаем, что они настолько выродились, что приняли, почти без борьбы, религию Будды; которая, без сомнения, была важной реформой антропных доктрин чистокровных туранцев, по сути, все еще была верой туранского народа; близкой им, и только им.

Через десять веков после Рождества Христова, когда мусульмане вступили в контакт с Индией, ариец был мифом. Религия ранних людей была повсюду высшей, и лишь номинальная нить арианства проходила через все, достаточная лишь для того, чтобы свидетельствовать о существовании более чистой веры, но недостаточная для того, чтобы заквасить массы в сколько-нибудь заметной степени.

Судьба западных ариев существенно отличалась от судьбы тех, кто странствовал на восток. Теоретически, исходя из их менее сложного языка и менее чистой веры, мы должны предположить, что они были более ранним ответвлением; но, возможно, в лесах Европы они на некоторое время утратили цивилизованные формы, которые более счастливый климат Арья Варты позволил другим сохранить; или, возможно, контакт с более близкими кельтскими расами смешал язык и веру западных рас, прежде чем у них появилась возможность или досуг записать знания, которые они принесли с собой.

Как бы то ни было, впервые они занимают видное место в западном мире в Греции, где благодаря счастливому союзу с пеласгами, народом, по-видимому, туранской расы, они создали цивилизацию, не чисто арийскую и несколько недолговечную по своему характеру, но более блестящую, пока она существовала, чем все, что мир видел прежде, и в некоторых отношениях более прекрасную, чем все, что освещало ее с их времен.

Затем они появились в Риме, смешавшись с туранскими этрусками и могущественными кельтскими племенами Италии; и, наконец, в Северной Европе, где они сейчас вершат свою судьбу, но к какому результату приведет только будущее, покажет время.

Существенное различие между миграцией на восток и на запад заключается в том, что в Индии арийцы постепенно попадали в объятия туранского народа, пока не утратили свою самобытность, а вместе с ней и все то, что облагораживало их, когда они пришли туда, или могло позволить им сейчас снова влиять на мир.

В Европе они обнаружили, что ранние кельты очистили страну от туранцев; и, смешав свою кровь с этими более близкими расами, они поднялись до положения, находящегося на полпути между ними. Там, где они находили страну незанятой, они оставались настолько чистыми, что, по мере того как их число умножалось, они, возможно, могли бы вернуть себе кое-что из положения, которое они временно покинули, и кое-что из той науки, которую, как можно предположить, человечество знало только на своих первобытных местах.

## РЕЛИГИЯ.

В чем же тогда заключалось вероучение первобытных ариев? Насколько мы теперь можем видеть, это была вера в единого великого невыразимого Бога, — настолько великого, что ни один человеческий интеллект не мог измерить Его величие, — настолько чудесного, что ни один человеческий язык не мог выразить Его качеств, — пронизывающего все, что было создано, — управляющего всеми сотворенными вещами, — духа, вокруг, за пределами вселенной и внутри каждой отдельной ее частицы. Столь неземное вероучение не могло долго оставаться верой толпы, и мы рано обнаруживаем, что огонь — самый неземной из элементов — рассматривался как эмблема Божества. Небеса тоже получили имя и стали единым целым: так поступила наша мать-земля. Им наследовали солнце, звезды, стихии, — но никогда среди чистокровных арийцев не как боги и не как влияющие на судьбу человека, а как проявления Его силы, и их почитали, потому что они были видимыми проявлениями Существа, слишком абстрактного, чтобы его мог постичь обычный ум. Ниже этого уровня арийцы, похоже, никогда не опускались.

При столь возвышенной вере, конечно, не могло быть нужды ни в каком храме; нельзя было предположить, что никакой человеческий церемониал способен воздать честь Божеству, понимаемому таким образом; равно как и ни в каком жертвоприношении, приемлемом для Того, кому принадлежало все сущее. У ариев богослужение было чисто домашним институтом; молитва — это уединенный акт каждого отдельного человека, стоящего в одиночестве в присутствии всеведущего Божества. Все, что требовалось от человека, — это признать величие Бога и свою собственную сравнительную незначительность; выразить свое абсолютное доверие и верой в милосердие и справедливость своего Бога и надежду на то, что он сможет жить настолько чистой и свободной от греха жизнью, чтобы заслужить такое счастье, какое может позволить этот мир, и иметь возможность делать столько добра другим, сколько это дозволено человеку.

Несколько незначительных формул служили для обозначения способов, которыми эти предметы должны повторяться. Чтение освященного веками гимна освежало внимание молящегося, а чтение нескольких священных текстов напоминало об обязанностях, которые, как ожидалось, он должен был выполнять. Этими простыми церемониями, по видимому, началось и закончилось богослужение ариев.

Даже в более поздние времена, когда их кровь стала менее чистой, а на их чувства повлияло общение с теми, среди кого они жили, религия ариев всегда сохраняла свой интеллектуальный характер. Никогда не признавалась ни одна догма, которая не выдерживала бы проверки разумом, и никогда не соглашался ни один догмат веры, который, казалось, выступал бы против превосходства интеллекта над всеми чувствами и страстями. Во всех своих странствиях они всегда были готовы признать неизмеримое величие единого бестелесного Божества и невозможность человеческого интеллекта приблизиться к Его величию или сформировать какое-либо адекватное представление о Нем.

Когда они отказались от домашней формы богослужения, они приняли конгрегационную, и то не столько с мыслью, что это угодно Богу, сколько для того, чтобы напоминать друг

другу об их обязанностях, регулировать духовные потребности общины и воспитывать благочестие к Богу и милосердие друг к другу.

Едва ли нужно добавлять, что суеверие невозможно при таком устройстве ума и что наука всегда должна быть самым надежным и наилучшей союзницей такой чистой и возвышенной религии, которая основана на знании Божьих дел, последующем осознании их величия и горячем стремлении к той силе и добру, которых ограниченный человеческий интеллект никогда не может надеяться достичь.

## ПРАВИТЕЛЬСТВО.

Наиболее заметной чертой арийцев является их врожденная страсть к самоуправлению. Если не абсолютно республиканские, то тенденция всех их институтов во все времена была направлена именно к этой форме, и почти в точном соотношении с чистотой крови они принимают эту форму автократии. Если королевская власть когда-либо и вводилась среди них, то это всегда было в форме ограниченной монархии; никогда бесконтрольного деспотизма других рас; и были придуманы все мыслимые меры пресечения, чтобы предотвратить посягательства короны, даже если это было возможно среди народа, столь организованного, каким всегда были арийцы.

У них каждый город был муниципалитетом, каждая деревня - маленькой республикой, а каждое ремесло - отдельной самоуправляющейся гильдией. Многие из этих институтов вымерли или пришли в запустение в тех сообществах, где равные права и абсолютные законы сделали каждого человека королем в его собственной личности, а каждую семью - республикой в самой себе.

Деревенская система, которую арийцы ввели в Индии, до сих пор остается самым замечательным из ее институтов. Эти маленькие республиканские организмы пережили революции пятидесяти веков. Ни опустошения войны, ни праздность мира, по-видимому, не повлияли на них. При брахманах, буддистах или мусульманах они остаются теми же неизменными институтами, и ни деспотизм, ни анархия не смогли их изменить. Только они спасли Индию от погружения в состояние дикого маразма под натиском различных орд завоевателей, которые время от времени наводняли ее; и только они, вместе с Ведами и законами, впоследствии воплощенными Мену, остаются свидетельствами древних арийских владык Индийского полуострова.

Муниципалитеты, которые являются просто расширением системы индийских деревень, существуют везде, где были поселены римляне, или там, где арийские расы существуют в Европе; и хотя гильдии быстро теряют свое значение, именно тевтонские гильдии одни сдерживали и в конечном итоге вытеснили феодальный деспотизм кельтов.

Каста - еще один институт этих рас, который всегда в большей или меньшей степени влиял на все их действия. Там, где их кровь стала настолько нечистой, как в Индии, каста выродилась в злоупотребление; но там, где это живой институт, он, возможно, так же способствует надлежащему регулированию общества, как и любой другой, с которым мы знакомы. Единственная вещь, над которой ни один человек не может иметь никакого контроля, - это случайность его рождения; но для него является огромным приобретением то, что он должен быть удовлетворен положением, в котором он находится, и выполнять свой долг в той сфере, в которой он родился. Каста, понимаемая должным образом, никогда не препятствует накоплению богатства или власти в пределах класса и признает только неизбежную случайность рождения, в то время как страх потерять касту является одним из самых благотворных сдерживающих факторов, которые были придуманы, чтобы

удерживать людей от действий, недостойных их социального положения. Огромным преимуществом для общества является то, что каждый человек должен знать свое положение и быть готовым выполнять обязанности, относящиеся к нему, без беспокойной жажды эгоистичных амбиций, которые готовы пожертвовать всем ради личного возвышения индивида. Гораздо лучше признать, что нет такой сферы в жизни, в которой человек не мог бы стать таким же подобным богам, как в любой другой сфере; и везде лучше уважать общественное благо, чем стремиться к удовлетворению личных амбиций.

Население современной Европы стало настолько смешанным, что ни каста, ни какой-либо другой арийский институт в настоящее время не существуют в их первоизданной чистоте; но в том соотношении, в котором народ является арийским, он обладает аристократией и муниципальными институтами; и, что едва ли не важнее, в этом соотношении люди готовы уважать градации каст в обществе и жертвовать своими личными амбициями ради менее блестящей задачи - делать все хорошее, что возможно в тех сферах, в которые они были поставлены.

Это правда, и так было обнаружено, что неконтролируемый деспотизм является более острым, быстрым и лучшим инструментом для военных целей или там, где национальное тщеславие должно быть удовлетворено завоеваниями или демонстрацией силы; но сложные и, возможно, неуклюжие институты арийцев гораздо более долговечны и более способствуют самоуважению личности, и с гораздо большей вероятностью увеличат сумму человеческого счастья и более явно приведут к реальному величию и моральному возвышению человечества, чем любой человеческий институт, с которым мы до сих пор знакомы.

Насколько позволяет наш нынешний опыт, разделение человеческого общества на классы или касты является не только наиболее естественным следствием разделения труда, но и наиболее благотворным из человеческих институтов; в то время как организация нации на самоуправляющиеся муниципалитеты не только исключительно способствует индивидуальному благополучию, но и делает его практически неуничтожимым в результате завоевания и даже нетленным с течением времени. Эти два института являются наиболее характерными для арийцев.

## МОРАЛЬ.

В моральном отношении арийцы всегда были моногамны, и только у них женщина всегда занимает совершенно равное положение: хозяйка своих поступков до замужества; в браке, по крайней мере теоретически, равная доля в имуществе и обязанностях по дому. Если бы было возможно полностью реализовать эти доктрины на практике, они, вероятно, больше способствовали бы человеческому счастью, чем любая из перечисленных выше; но даже стремление к ним является огромным приобретением.

Их институты самоуправления, перечисленные выше, вероятно, сделали для возвышения арийской расы больше, чем можно оценить. Когда каждый человек принимает или может принять свою долю в управлении государством — когда каждый человек должен управлять сам и уважать независимость своего соседа, - люди перестают быть инструментами и становятся независимыми мыслящими существами. Их учат самоуважению, а с этим приходит любовь к истине — к тем качествам, которые вызывают уважение их собратьев; и их также учат тому контролю над своими страстями, который вызывает у них отвращение к войне; в то время как более трезвые занятия в жизни избавляют их от необходимости искать в безудержном возбуждении того избавления от монотонности, которое так часто толкает другие расы к тем крайностям, о которых миру так часто приходилось сожалеть. Существование касты, даже в ее наиболее измененной форме, препятствует

индивидуальному честолюбию сделать ту неограниченную карьеру, которая у других рас так часто приносила общественное благо в жертву честолюбию отдельного человека.

## ЛИТЕРАТУРА.

Арийские расы пользовались алфавитом в столь ранний период своей истории, что мы не можем сейчас сказать, когда и как он был введен среди них; и это был, даже когда мы впервые познакомились с ним, гораздо более совершенный алфавит, чем алфавит семитских рас, хотя, по-видимому, созданный на его основе. Ничто в нем не зависело от памяти. В нем были гласные и все, что было необходимо для произнесения звуков с совершенной точностью. Вследствие этого, а также совершенной структуры своего языка, они получили возможность заниматься философскими размышлениями, писать трактаты по грамматике и логике и вообще занять такое литературное положение, которого другие расы никогда не достигали.

История у них была не просто записью дат или сбором генеалогических таблиц, но эссе о государственном устройстве человечества, иллюстрацией к которому служило повествование; в то время как их поэзия всегда имела тенденцию принимать скорее дидактическую, чем лирическую форму. Именно у ариев Эпос впервые достиг своего расцвета, а Драма была возвышена над простым зрелищем; но даже в них наивысшим достоинством, которого добивались, было то, что они ярко изображали события, которые могли бы иметь место, даже если они никогда не происходили среди людей; в то время как кельты и семиты наслаждаются дикими фантазиями, которые никогда не могли бы возникнуть иначе, как в мозгу поэта. Когда арийская кровь смешалась с кровью других рас, они создали литературу, в высшей степени богатую воображением и поэзией; но пропорционально их чистоте была их склонность к более прозаическому стилю сочинения. Целью человечества всегда было достижение практического здравого смысла, и обладание этим качеством является их гордостью и хвастовством, и это справедливо; но, к сожалению, это противоречит существованию литературы, основанной на воображении, и мы должны больше рассчитывать на их выдающиеся труды по истории и философии, чем на те, которые требуют воображения или творческой силы.

## РИСУНКИ.

Эти замечания более чем с удвоенной силой применимы к изобразительному искусству, чем к устной литературе. Во-первых, люди, обладающие такой силой фонетического произнесения, никогда не могли смотреть на картину или статую как на нечто большее, чем просто вспомогательную иллюстрацию к письменному тексту. Картина может ярко отражать один взгляд на то, что происходило в один момент времени, но письменное повествование может иметь дело со всеми обстоятельствами и связать его с предшествующими событиями и последствиями. Статуя человека не может рассказать и десятой доли того, что прояснит краткая биография: а идеальная статуя или идеальная картина могут быть симпатичной кельтской игрушкой, но это не то, к чему стремятся арийцы.

С архитектурой дело обстоит еще хуже. Удобство - это первое, к чему стремится практический здравый смысл арийца, а затем добиться желаемого самыми готовыми и легкими средствами. Сделав это, почему он должен делать что-то еще? Если, движимый желанием подражать другим, он должен украсить свое здание, он готов скопировать то, что оказалось успешным в предыдущих работах, готов потратить свои деньги и смириться с

некоторыми неудобствами; но в глубине души он считает это бесполезным и не будет ни тратить свое время на размышления над предметом, ни прикладывать к его разработке ту энергию своего ума, без которой в искусстве никогда не было сделано ничего великого или доброго.

В дополнение к этому нематериальная природа их веры всегда лишала арийские расы главного стимула к архитектурному великолепию.<sup>[20]</sup> Туранские и кельтские расы всегда безоговорочно верили в церемониальное богослужение и в необходимость архитектурного величия как его неперемennого сопровождения. С другой стороны, более практичного арийца никогда нельзя заставить понять, что молитва либо более искренна, либо более приемлема в одном виде дома, чем в любом другом. Он не считает, что добродетель может быть увеличена или порок уничтожен количеством кирпичей или камней, которые могут быть нагромождены друг на друга, или формой, в которой они могут быть размещены; также его представление о Божестве не допускает предположения, что Его можно умиловить дворцами или залами, воздвигнутыми в Его честь, или что здание в среднеострой готике более приемлемо, чем здание в классическом или любом другом стиле.

Этот недостаток веры может быть разумным, но он губителен для поэзии в искусстве и, как опасаются, помешает арийцам достичь большего совершенства в архитектурном искусстве в настоящее время, чем они достигли в прошлые века.

Верно также и то, что люди на редкость плохо разбираются в цветах. Не то чтобы настоящая дальтонизм у них распространен чаще, чем у других рас, но гармония оттенков им неизвестна. Некоторые могут учиться, но никто этого не чувствует; это вопрос памяти и упражнения интеллекта, но не более. То же самое и с формой. Другие — даже дикие — расы не могут ошибиться в этом отношении. Если ариец добивается успеха в искусстве, то, как правило, это следствие образования, а не чувства; и, как и все, что не является врожденным в человеке, это приносит лишь вторичное удовлетворение и не производит впечатления на его брата человека или не является настоящим произведением искусства.

По этим причинам древние арии никогда не возводили ни одного здания ни в Индии, когда они были чистокровными, ни в той части Индии, которую они колонизировали даже после того, как их кровь смешалась; и мы сейчас не знаем, каков был или остается их стиль, хотя вся та часть полуострова, которую занимали туранцы или на которую когда-либо распространялось их влияние, всегда была покрыта зданиями, обширными по размерам и замечательными по своей проработке. Это, вероятно, также является истинной причиной упадка архитектуры и других видов искусства в Европе и во всем остальном современном мире. Везде, где появляются арийцы, Искусство опережает их, и там, где распространяется их влияние, предполагается, что утилитарный практический здравый смысл — это все, к чему должен стремиться человек. Может быть, это и так, но грустно думать, что красота не может сочетаться со смыслом.

Одна только музыка, как наиболее фонетичное из изящных искусств, получила у арийцев уровень культуры, недоступный другим; но даже здесь тенденция заключалась скорее в развитии научного совершенства, чем в обращении к отзывчивым струнам человеческого сердца. Несмотря на это, его сила ощущается сильнее, и в этой науке достигается большее совершенство, чем в какой-либо другой. Оно также избежало неряшливого процесса копирования, которым нехудожественный ум арийцев довольствовался, воображая, что создает Искусство в других областях.

Однако, если этим расам и не хватало изящных искусств, они были столь же совершенны во всех полезных. Сельское хозяйство, мануфактуры, торговля, судостроение и строительство дорог — все, что имеет тенденцию накапливать богатство или способствовать материальному процветанию, было развито до такой степени, что оно беспрецедентно, и обещает дать результаты, о которых пока можно только смутно догадываться. Великая и,

насколько мы можем видеть, неизбежная революция охватывает весь мир благодаря преданности арийских рас этим искусствам. У нас нет оснований предполагать, что это будет что-то иное, кроме пользы, как бы сильно мы ни сожалели о том, что прекрасному нельзя позволить разделить хотя бы часть того поклонения, которое так щедро воздается полезному.

## НАУКИ.

Из этого следует, как само собой разумеющееся, что при таком устройстве ума арийцы должны были серьезно и успешно заниматься наукой. Единственной красотой, которую они, по сути, ценили, была красота научной истины; единственной гармонией, которую они когда-либо по-настоящему ощущали, была гармония законов природы; и единственным искусством, которое они когда-либо стремились развивать, было то, которое группировало эти истины и их гармонии в формы, позволяющие их легко уловить и оценить. Математика всегда имела особое очарование для арийского ума; и, более того, астрономия всегда была пленительной. То же самое можно сказать и о механических, и о естественных науках. Именно арийцам Индукция обязана своим рождением, и, вероятно, только у них одних хватает терпения и трезвости, чтобы довести ее до законных выводов.

Истинная миссия арийских рас, по-видимому, состоит в том, чтобы наполнить мир полезными и промышленными искусствами и таким образом стремиться воспроизвести то единство, которое давно утрачено, возвысить человека не путем преувеличения его индивидуального ума, а путем накопления знаний о делах Божьих, стремясь таким образом сделать его более великим и мудрым, и в то же время более смиренным и религиозным слугой своего Создателя.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Когда Огюст Конт предложил ту классификацию, которая составила состояние его философии, — когда он сказал, что все человечество прошло через теологическое состояние в детстве, метафизическое в юности и философское, или позитивное, в зрелости, — и отважился распространить это открытие на народы, он, как и другие до него, уловил проблеск красоты великой гармонии, которая пронизывает все сотворенное. Но он недостаточно разбирался в философии, чтобы понять, что единый великий закон так обширен и так далек, что ни один человеческий интеллект не может постичь его, и что человеку позволено понять лишь маленькие фрагменты этой великой схемы, которые можно найти повсюду.

Если бы он знал столько же об этнографии, сколько и о математике, он бы понял, что нет оснований для такого смелого обобщения; но что нации в состояниях, которые он называет теологическими, метафизическими и философскими, существуют сейчас и сосуществовали на протяжении всех эпох мира, на которые распространяется наше историческое знание.

Какими были египтяне, когда они впервые появились на сцене, такими они были, когда погибли под властью греков и римлян; — какими китайцы были всегда, такими они стали и сейчас; — евреи и арабы не изменились и по сей день; — кельты сейчас такие же дерзко спекулятивные и слепо суеверные, какими мы их всегда видели; — и арийцы из Вед или Тацита были во многом такими же трезвыми, рассуждающими, лишенными воображения и неартистичными людьми, какими они являются в наши дни. Прогресс среди людей, как и среди животных, по-видимому, достигается не столько достижениями, достигнутыми в пределах группы, сколько вытеснением менее тонко организованных существ существами



более высокого класса; и это, насколько нам известно, достигается не путем последовательных творений и не постепенным развитием одного вида из другого, а последовательным заметным появлением ранее развитых, хотя и частично бездействующих творений.

Этнографы уже в значительной степени проработали эту проблему и пришли к очень значительной степени определенности благодаря исследованиям терпеливых лингвистов. Но язык сам по себе слишком неосязаем, чтобы дать науке ту осязаемую локальную реальность, которая необходима для ее успеха; и именно здесь археология так кстати приходит ей на помощь. То, что вырыли или построили люди, остается там, где оно было впервые размещено, и, вероятно, сохраняет полученные первые впечатления: и таким образом фиксирует эпоху и положение тех, кто вызвал это к существованию; так что даже те, кто не может оценить доказательства, почерпнутые из грамматики или из слов, могут, как правило, с первого взгляда увидеть, каковы факты дела на самом деле.

Еще более важно, чтобы такая наука, как этнология, располагала двумя или более методами исследования. Достоверность вряд ли когда-либо может быть достигнута с помощью только одного процесса, если не проверена и не разъяснена другими, и поэтому ничто не может быть более удачным, чем обладание такой важной сестринской наукой, как археология, которая помогает в поиске научной истины.

Если этнология, таким образом, может быть в таком большом долгу перед археологией, верно и обратное; и она может вернуть долг с процентами. Поскольку археология и архитектура до сих пор изучались, они, но в особенности последняя, были немногим более чем сухим изложением фактов и измерений, интересных антиквару, профессиональному архитектору или туристу, который считает необходимым приобрести определенный объем знаний по предмету; но максимум, чего до сих пор добивались, - это определенного знания форм искусства, в то время как изучением его как одной из самых важных и поучительных наук, связанных с историей человека, как правило, пренебрегали.

Без этого изучение архитектуры становится простым описанием кирпичей и камней и способов, которыми они были сложены вместе для использования человеком. Рассматриваемая в свете исторических данных, она приобретает не только достоинство науки, но и особый интерес как одна из тех наук, которые наиболее тесно связаны с интересами и чувствами человека, и которая более отчетливо выражает и более четко фиксирует то, что человек делал и чувствовал в предыдущие эпохи, чем любое другое исследование, с которым мы знакомы.

С этой точки зрения не только каждая гробница и каждый храм, но даже грубые монолиты и курганы дикарей приобретают достоинство и интерес, на которые у них нет иного права; а произведения человека становятся не только самым нетленным свидетельством человека, но и одним из лучших средств, которыми мы располагаем для изучения его истории или понимания его природы или его устремлений.

При правильном понимании археология так же полезна, как и любая другая отрасль науки или искусства, поскольку позволяет нам уловить те проблески великих законов, которые дарованы человеку, которые управляют всеми вещами; и знание того, что этот класс человеческих работ управляется именно этими законами, а не случайными усилиями ничего не значащих умов, поднимает ее изучение на такую же высоту, как и изучение любой другой отрасли человеческого знания.

## ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ.

## ЧАСТЬ I.—ДРЕВНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

### ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

ТАКИМ ОБРАЗОМ, до тех пор, пока географ ограничивается нанесением на карту различных стран мира или меньших участков земной поверхности, он не испытывает затруднений при составлении проекции, которая должна правильно отражать точное взаимное расположение всех различных элементов суши или моря. Но когда он пытается изобразить континент, неизбежно возникает некоторое искажение; а когда он берется за полушарие, и искажение, и преувеличение становятся неизбежными. Следовательно, было сочтено необходимым прибегнуть к некоторым традиционным средствам изображения больших поверхностей земного шара. Они, по общему признанию, неверно передают формы изображаемых стран, но позволяют географу определить, каковы их расстояния или относительное положение, путем применения определенных правил и формул, не представляющих большой сложности.

То же самое верно и в отношении истории. Пока повествование ограничено отдельными странами или провинциями, оно может быть совершенно последовательным и непрерывным; но когда две или три нации объединены в группы, становятся необходимыми частые перерывы и повторения; а когда берется всеобщая история, кажется невозможным организовать повествование так, чтобы они не приобрели очень значительного значения. Максимум, что можно сделать, - это разработать некую схему, которая предотвратит превращение повторения в занудство и позволит учащемуся следовать за нитью любой части повествования без путаницы или предположения о каких-либо специальных предварительных знаниях с его стороны.

Принимая во внимание эти трудности, вероятно, будет сочтено удобным разделить всю историю архитектуры на четыре больших раздела или части.

Первое, которое можно назвать "Древним или языческим искусством", охватывающее все те стили, которые преобладали в старом свете с зарождения истории Египта до распада Римской империи в результате переноса столицы из Рима в Константинополь в IV веке.

Второе можно назвать либо "средневековым", либо, правильнее, "христианским искусством". Оно снова подразделяется на три легко понятных раздела. 1. Византийский или восточнохристианский стиль; 2. Романский или переходный стиль, который преобладал между римским и готическим стилями; и 3. Готический или западнохристианский стиль. Византийский стиль стоит на первом месте, потому что его развитие было настолько быстрым, что уже в VI веке он достиг своего кульминационного периода, и на протяжении всего средневековья он оказывал значительное влияние в различных частях Италии и Франции; влияние, масштабы которого можно проследить только после его изучения. Трудно, например, понять церкви в Равенне или Сан-Марко в Венеции, или церкви в Периге и в Шаранте, пока не будут изучены церкви Ста. Софии и святого Сергия, Константинополь, и святого Димитрия, Фессалоники, были изучены; и хотя при описании стиля желательно проводить его через его более позднее развитие в Греции, России и на Востоке, эти вариации и развития не должны отвлекать читателя или заставлять его упускать из виду

ведущие характеристики стиля. Существует некоторая трудность понять, где провести границу между романским и готическим стилями; как общепринято сейчас, термин "романский" включает в себя все готические стили с круглыми арками, и хотя многие из ведущих принципов готической работы можно найти в зданиях, построенных до введения стрельчатой арки в поперечные и диагональные ребристые арочные своды, именно это последнее привело к большому развитию готического стиля во Франции, Англии и других странах в 12 и 13 веках.

Третий важный раздел предмета, который я бы предложил, удобно было бы обозначить как "Языческий".<sup>[21]</sup> Он будет включать в себя все те незначительные разнородные стили, которые не были включены в два предыдущих раздела. Начиная с сарацинского, сюда вошли бы буддийский, индуистский и китайский стили, мексиканский и перуанский и, наконец, та загадочная группа, которую за неимением лучшего названия я в другом месте обозначил как "Грубые каменные памятники".<sup>[22]</sup> Для этих стилей невозможно составить последовательную композицию. Как правило, они мало связаны друг с другом и настолько менее важны, чем другие, что их способ лечения имеет гораздо меньшее значение. В настоящее время также нет необходимости пытаться провести какую-либо точную классификацию этих стилей, поскольку из-за удобства публикации было решено выделить индийский и связанные с ним восточные стили в отдельный том, который будет включать не только буддийский и индуистский стили, но и индийский сарацинский, который, строго логически, следует классифицировать с западным стилем, носящим то же название.

Стили Нового света, пока еще не имеющие признанной связи со стилями Старого, в настоящее время могут рассматриваться где угодно.

Четвертый и последний большой раздел, составляющий четвертый том настоящего труда, посвящен "Современным или копирующим стилям архитектуры", подразумевая под этим те, которые являются продуктами возрождения классических стилей, которыми была отмечена эпоха периода чинквеченто. С тех пор они в основном преобладали в Европе и по сей день, а сейчас совершают кругосветное путешествие. В пределах нынешнего столетия верно, что копирование классических стилей в некоторой степени было вытеснено более раболепным подражанием стилям средневекового искусства. В результате формы изменились, но принципы остались прежними.

Конечно, было бы легко указать на незначительные возражения против этой или любой другой схемы, но в целом будет установлено, что она соответствует требованиям дела в том виде, в каком мы его теперь знаем, так же хорошо или, возможно, лучше, чем любая другая. Самая большая трудность при его проведении состоит в том, чтобы установить, насколько далеко географическое расположение должно быть вытеснено хронологическим и этнографическим. Следует ли, например, рассматривать Италию как единое целое, или же здания восточного побережья не следует описывать как принадлежащие византии, а здания западного побережья - готскому королевству? Должно ли описание Иерусалимского храма заканчиваться на перестройке Зоровавелем или быть продолжено до его окончательного завершения при Ироде? Если следовать первому курсу, мы разбиваем надвое совершенно последовательное повествование; если последнему, мы значительно опережаем нашу хронологическую последовательность.

В обоих этих случаях, как и во многих других, выбор сопряжен с трудностями, и часто наименее строго логичный способ действий может оказаться наиболее удобным.

В конце концов, настоящая трудность заключается не столько в размещении материалов, сколько в том, чтобы взвесить относительную важность, которая должна быть придана каждому подразделению. Блуждая по столь обширной области, трудно не допустить, чтобы личные пристрастия мешали чисто логической критике. Хотя архитектура - самое механическое из изящных искусств и, следовательно, наиболее поддается научной

обработке, все же как изобразительное искусство ее нужно чувствовать, чтобы ее ценили, и когда в игру вступают чувства, разум иногда оказывается в опасности. Хотя целью установления истинных пределов для каждого из указанных выше подразделений была строгая беспристрастность, немногие, вероятно, будут придерживаться того же мнения относительно степени успеха, который был достигнут в этой попытке.

## ОЧЕРК ЕГИПЕТСКОЙ ХРОНОЛОГИИ.

СОГЛАСНО МАНЕФОНУ И ПАМЯТНИКАМ.

### ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО СТРОИТЕЛЕЙ ПИРАМИД.

|                                | Годы. |                                                                                                                                                            | до н.э. |
|--------------------------------|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 1-я династия Тинитов           | 252   | Воцарение Менеса, 1-го царя.                                                                                                                               | 3906    |
| 2-я династия Тинитов           | 302   |                                                                                                                                                            |         |
| 3-я династия Мемфитов          | 214   | Десять царских династий, правивших иногда одновременно в Верхнем и Нижнем Египте; в других случаях оба подразделения объединялись под властью одного царя. |         |
| 4-я династия Мемфитян          | 284   | Общая продолжительность их правления, насколько можно приблизительно оценить, составила 1335 лет.                                                          |         |
| 5-я династия Элефантин         | 248   |                                                                                                                                                            |         |
| 6-я династия мемфитян          | 203   |                                                                                                                                                            |         |
| 7-я династия мемфитян 70 дней? |       |                                                                                                                                                            |         |
| 8-я династия Мемфитов          | 146   |                                                                                                                                                            |         |
| 9-я династия Гераклеаполитов   | 100?  |                                                                                                                                                            |         |

10-я династия Гераклеополитов 185

#### ПЕРВОЕ ФИВАНСКОЕ ЦАРСТВО.

11-я династия Фиванцев 43 началась 2571 г.

12-я династия Фиванцев 246 над Верхним, 188 над Нижним Египтом.

#### ВТОРЖЕНИЕ ПАСТУХОВ. 2340 г.

13-я династия Диосполитов 453 Пять династий пастухов или местных царей, правивших или существовавших одновременно четырьмя сериями в разных частях Египта в течение 511 г. годы.

14-я династия Ксоитов 484

15-я династия пастухов 284

16-я династия эллинов 518

17-я династия пастухов 151

—  
435

#### ВЕЛИКОЕ ФИВАНСКОЕ ЦАРСТВО.

18-я династия Фиванцев 393 Над всем Египтом 1829 г.

19-я династия Фиванцев 194 1436

Исход евреев, 1312 г.

|                                     |                     |     |                          |
|-------------------------------------|---------------------|-----|--------------------------|
| 20-я                                | династия Фиванцев   | 135 | 1242 г.                  |
| 21-я                                | династия Танитов    | 130 | 1107 г.                  |
| 22-я                                | династия Бубаститов | 120 | 977                      |
| Иерусалимский храм разграблен, 972. |                     |     |                          |
| 23-я                                | династия Танитов    | 89  | 857                      |
| 24-я                                | династия Саитов     | 44  | 768                      |
| 25-я                                | династия Эфиопов    | 44  | 724                      |
| 26-я                                | династия Саитов     | 155 | 680                      |
| Персидское вторжение при Камбизе    |                     |     | 526 <a href="#">[23]</a> |

## КНИГА I.

### ЕГИПЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

## ГЛАВА I.

### ВВЕДЕНИЕ.

В любом последовательном повествовании об архитектурных начинаниях человечества описание того, что было сделано в Египте, обязательно начинает серию, не только потому, что записи подлинной истории были найдены в долине Нила задолго до того, как традиции других народов приобрели сколько-нибудь осязаемую последовательность, но и потому, что с самого раннего рассвета и до того времени, когда христианство покончило со старым идолопоклонством, жители этой таинственной земли были по сути и преимуществу строительной расой. Если бы не это, мы остались бы с сухими костями скелета ее истории, которая является всем, что осталось нам от династий Манефона; или с баснями, в которых невежественные и доверчивые европейские путешественники выражали свое удивление цивилизацией, которую они не могли постичь.

В нынешнем виде памятники Египта придают жизнь и реальность всей их истории. Любой образованный человек, способный оценить ценность свидетельств, не может, бродя среди пирамид и гробниц Мемфиса, Храмов Фив или огромных сооружений, возведенных Птолемеями или Цезарями, не почувствовать, что перед ним глава истории, более достоверная, чем у любого народа, приближавшегося к ней в древности, и картина людей и нравов, более яркая и обширная, чем осталась нам от любого другого ушедшего народа.

Когда мы бродим среди гробниц или храмов Египта, мы видим те самые следы резьбы каменщика и настоящие краски художника, которые были заказаны Хуфу или Рамзесом, и мы стоим лицом к лицу с работами, за ходом которых они наблюдали и которые они создавали для того, чтобы передать потомкам свои мысли и чувства и то, что они хотели запечатлеть для наставления будущих поколений. Теперь все есть, и все, кому не все равно, могут узнать, что по замыслу этих древних королей должно было стать известно их самым отдаленным потомкам.

В разгадке хитросплетений египетской истории был достигнут огромный прогресс с тех пор, как Шампольон, воспользовавшись открытием Янга, впервые перевел иероглифические надписи, покрывающие стены египетских зданий. В последние годы слишком часто предполагалось, что его работы, наряду с работами Розеллини, Уилкинсона и Лепсиуса, а

также многочисленных других авторов, занимавшихся египтологией, рассказали нам все, что мы когда-либо могли знать о ее истории. В том, что касается эпох великих династий фараонов в Фивах, это может быть отчасти правдой, но только с тех пор, как м. Мариетт предпринял систематическое исследование великого некрополя Мемфиса, мы смогли осознать важность более древних династий и осознать полноту записей, которые они оставили после себя. Многое из того, что мы узнали за последние пятьдесят лет, недавние исследования Масперо, У. М. Флиндерса Петри и других научили нас тому, что почва Египта еще не истощена наполовину; и с каждым днем наши знания приобретают последовательность и полноту, столь же удовлетворительные, сколь и замечательные.

Хотя по-прежнему существуют незначительные расхождения во мнениях относительно деталей египетской хронологии, расхождения между различными предлагаемыми системами постепенно сокращаются. Последовательность событий определена и принята всеми. Первоначальная дата и зависящие от нее корректировки являются предметом спора. Истина заключается в том, что каждый последующий шаг в расследовании все больше и больше подтверждал правильность данных, представленных списками Манефона, и единственный важный вопрос заключается в том, "что такое Манефон?" Его работа утрачена. Единственные настоящие выдержки, которые у нас есть из оригинала, - это выдержки из "Иосифа Флавия против Апиона". Списки Евсевия и Синцелла или Африкана, по общему признанию, были скорректированы в соответствии с предвзятыми теориями библейской хронологии; но в целом большое количество свидетельств, кажется, говорит в пользу предположения, что он действительно намеревался установить 3906 год в качестве начального года правления Менеса,<sup>[24]</sup> или какой-то год на очень небольшом расстоянии от этой даты. Несколько лет назад этого казалось бы достаточно, но в последнее время было раскопано так много новых памятников, так много новых имен королей добавилось в наши списки, что сейчас наблюдается тенденция скорее расширять, чем сокращать этот срок.

Как бы то ни было, что мы действительно точно знаем, так это то, что существовало древнее царство строителей пирамид, включавшее первые десять династий Манефона, который правил в Мемфисе. Они, после периода упадка, были вытеснены царями другой расы, пришедшими с юга; и что они, после короткого периода славы, были завоеваны азиатской расой ненавистных царей-пастухов.

После пяти столетий иностранного господства Пастухи, в свою очередь, были изгнаны, и было основано новое королевство. Это, после того как они стали свидетелями славы 18-й и 19-й династий, приходило в упадок в течение следующих семи династий, пока они не были свергнуты персидским Камбизом.

Третий период архитектурного великолепия начался при Птолемах и был продолжен цезарями почти в том же масштабе великолепия, что и второе царство; но ему не хватало буйной народности и он был намного ниже спокойного величия более ранней эпохи.

При обратном отсчете дат этих династий первое достоверное совпадение, с которым мы сталкиваемся, - это совпадение с Шишаком, первым царем 22-й династии, современником Ровоама, около 970 года до н.э.

Следующим является Исход евреев, произошедший в 1312 году до нашей эры, при правлении Менептаха II, четвертого царя 19-й династии Манефонов. Многие отнесли бы это событие к более раннему времени, но никто, вероятно, не стал бы относить это событие к более современной дате.

Начиная с этой даты, Иосиф Флавий сообщает нам, что Манефон насчитал 518 лет до изгнания Пастухов и 511 лет за время их пребывания в Египте,<sup>[25]</sup> таким образом, мы возвращаемся к 2340 году первого года Салатиса. Таким образом, остается всего пятнадцать с половиной столетий, в течение которых мы должны распределить две великие фиванские династии (11-ю и 12-ю), которые более двух столетий правили всем Египтом; в то время как



12-я, по-видимому, простирается на некоторое расстояние до периода, занимаемого Пастухами. Таким образом, у нас осталось немногим более 1300 лет для распространения десяти первых династий, несмотря на то, что около 60 или 70 их царских усыпальниц-пирамид все еще украшают берега Нила; и у нас есть много имен, к которым нельзя привязать гробницы, и многие пирамиды, возможно, разрушились за 5000 лет, прошедших с момента возведения большей их части.

Какими бы длинными ни казались некоторым эти периоды, они, безусловно, являются самыми короткими, которые любой человек, знакомый с недавним прогрессом египетских исследований, был бы готов им присвоить. Но в каком бы свете их ни рассматривать, они становятся совершенно незначительными по сравнению с периодами, которые должны были пройти, прежде чем Египет смог достичь той стадии цивилизации, на которой мы находим его, когда мы впервые узнаем о его существовании. Если какой-то момент в египетской истории доказан с большей уверенностью, чем другой, так это то, что великие пирамиды в Гизе были возведены царями 4-й династии: и кажется невозможным найти место для ныне установленных фактов египетской хронологии, если только мы не поместим их возведение между 3000 и 3500 годами до христианской эры.

Вряд ли кто-нибудь сможет осмотреть внутреннюю часть Великой пирамиды без того, чтобы не быть пораженным удивительным механическим мастерством, проявленным при ее строительстве. Огромные гранитные блоки, привезенные из Сиены, расположенной на расстоянии 500 миль, отполированы, как стекло, и подогнаны так, что стыки едва заметны. Ничто не может быть более замечательным, чем необычайный объем знаний, проявленный при строительстве разгрузочных камер над крышей главного жилого помещения, при выравнивании наклонных галерей, при устройстве вентиляционных шахт и во всех замечательных приспособлениях конструкции. Все это также выполняется с такой точностью, что, несмотря на огромный сверхнормативный вес, ни в одной части не может быть обнаружено осадки размером в заметную долю дюйма. С тех пор не было построено ничего более совершенного механически; и мы напрасно спрашиваем себя, сколько времени должно было пройти, прежде чем люди приобрели такой опыт и такое мастерство или были настолько совершенно организованы, чтобы обдумать и завершить подобные начинания.

Вокруг основания пирамиды находятся многочисленные структурные гробницы, на стенах которых изображен картуш того же царя — Хуфу, чье имя было найдено полковником Говардом Вайсом в одной из ранее закрытых камер Великой пирамиды.<sup>[26]</sup> Они украшены картинами, настолько многочисленными и полными, что позволяют нам с исключительной полнотой представить состояние египетского общества в тот ранний период.

На их стенах владелец гробницы обычно изображен сидящим, предлагающим первые плоды на простом столе-алтаре невидимому богу. Обычно его сопровождает жена и окружают управляющие и слуги, которые перечисляют его богатство в виде крупного рогатого скота, ослов, овец и коз, гусей и уток. На других фотографиях кто-то пашет и сеет, кто-то жнет или обмолачивает кукурузу, в то время как другие ухаживают за его ручными обезьянами или журавлями и другими домашними животными. Музыка и танцы дополняют круг домашних забав, а охота на дичь и рыбная ловля занимают все его свободное время. Ни на одной из этих картин нет никаких признаков солдат или воинственной борьбы; ни оружия, ни колесниц, ни лошадей. Отсутствие верблюдов указывает на зарубежные путешествия. Все, что там представлено, говорит о мире внутри страны и за рубежом,<sup>[27]</sup> о сельскохозяйственном богатстве и соответствующем содержании. На всех этих фотографиях мужчины представлены с этнической и художественной правдивостью, которая позволяет нам легко распознать их расу и положение. Животные не только легко различимы, но и характерные особенности каждого вида охвачены силой обобщения, которую редко можно

превзойти, если вообще можно когда-либо превзойти; и иероглифическая система, которая формирует легенду и объясняет целое, была такой же полной и совершенной тогда, как и в любой будущий период.

Еще более поразительны, чем картины, портретные статуи, которые недавно были обнаружены в тайниках этих гробниц; с тех пор, до изобретения фотографии, не было сделано ничего более удивительно правдивого и реалистичного, и даже это вряд ли может изобразить человека с такой нелестной правдивостью, как эти старые раскрашенные терракотовые портреты лощеных богачей периода пирамид.

Какой бы замечательной ни казалась вся эта зрелость искусства, обнаруженная в столь ранний период, проблема становится еще более запутанной, когда мы снова спрашиваем себя, как долго, должно быть, жили люди и записывали свой опыт, прежде чем они пришли к осознанию вечности и стремлению к ней, как показывает строительство этих пирамид, ради достижения которой они пожертвовали всем. Одной из их великих целей было сохранить тело нетронутым в течение 3000 лет, чтобы душа могла снова соединиться с ним, когда наступит судный день. Но что научило их с уверенностью относиться к таким периодам времени и, что еще более странно, как они научились реализовывать столь смелые устремления?

Наше удивление не становится меньше, когда мы спрашиваем себя, как случилось, что такой народ стал настолько тщательно организованным в столь раннем возрасте, что был готов взяться за величайшие архитектурные работы, которые с тех пор видел мир, в честь одного человека из своей среды? Король без армии и, насколько мы можем видеть, не претендующий на такую честь, выходящую за рамки общего согласия всех, которая вряд ли могла быть получена иначе, как за давние заслуги, унаследованные по наследству, признанные обществом в целом.

Было бы трудно найти какой-либо другой пример, столь полно иллюстрирующий ценность архитектуры как способа написания истории, как этот. Вполне возможно, что существовали народы столь же древние и раннецивилизованные, как египтяне, но они не были строителями, и память о них утрачена. Только их архитектуре мы обязаны сохранением того, что мы знаем об этом древнем народе. И именно полученные таким образом знания придают такой интерес изучению их искусства.

При нынешнем состоянии наших знаний может показаться праздной спекуляцией предположение, что египтяне и китайцы - это два осколка одной великой изначальной расы, ныне сильно разделенные вторжением других туранских и арийских рас между ними; но, по крайней мере, несомненно, что в манерах и обычаях, в искусстве и политике, в религии и цивилизации эти два народа более похожи друг на друга, чем любые другие две нации, существовавшие с тех пор, даже когда они были признанной расой и жили по соседству друг с другом.

В самый ранний период, с которого начинается история Китая, мы обнаруживаем, что та же самая цивилизация остается совершенно непрогрессивной до наших дней. Та же мирная промышленность и сельскохозяйственные богатства, сопровождаемые теми же внешне приятными домашними отношениями и очевидным содержанием. Та же исключительная манера письма. То же стремление к власти, к ассимиляции с окружающими нациями. Оба ненавидят войну, но почитают своих царей и ведут хронологию по династиям точно так же, как всегда делали египтяне. Их религии кажутся удивительно похожими, и обе характеризуются одинаковым бесстрашием перед смертью и одинаковым спокойным наслаждением при созерцании ее прихода.<sup>[20]</sup>

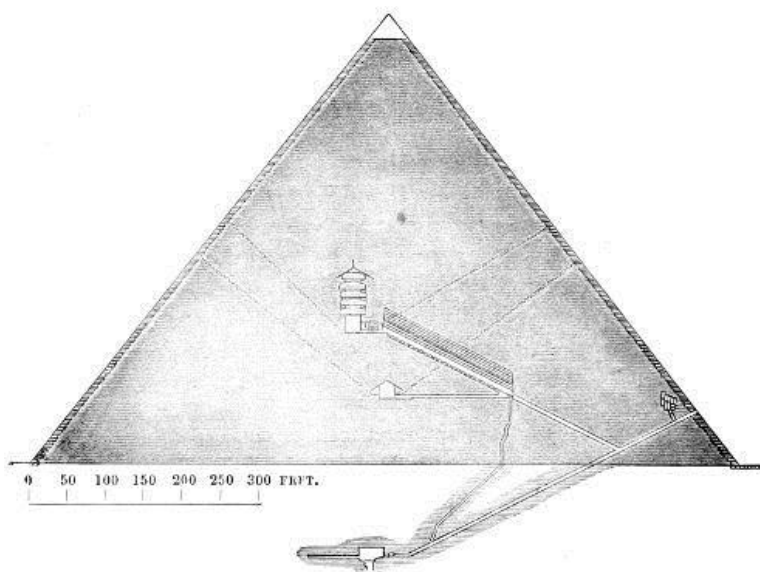
На самом деле в древнем египетском царстве нет такой особенности, которая не имела бы своего аналога в Китае в наши дни, хотя, возможно, и более или менее измененного местными обстоятельствами; и в более древней системе нет ничего, чего мы не могли бы понять, используя надлежащие иллюстрации, почерпнутые из того, что мы видим проходящим под нашим непосредственным наблюдением на Дальнем Востоке. Великий урок, который мы извлекаем из изучения истории Китая как имеющей отношение к истории Египта, состоит в том, что всякая идея о невозможности описанных событий в последней стране исчезает при упоминании другой. Ни продолжительность египетских династий, ни раннее совершенство ее цивилизации, ни ее странное постоянство нельзя считать невероятными. То, что, как мы знаем, произошло в Азии в наше время, безусловно, могло произойти и в Африке, хотя и в более ранний период.

## ГЛАВА II.

### ПИРАМИДЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ.

Оставляя эти рассуждения для более полного развития в дальнейшем, давайте теперь обратимся к пирамидам — древнейшему, крупнейшему и наиболее загадочному из всех ныне существующих памятников человеческого искусства. Все они в Египте расположены на левом берегу Нила, сразу за возделанными землями и на краю пустыни, и все основные образцы находятся в пределах того, что справедливо можно назвать Некрополем Мемфиса. Шестьдесят или семьдесят из них были обнаружены и исследованы, и все они, по-видимому, являются царскими гробницами. Одного этого, если это правда, было бы достаточно, чтобы оправдать наше предположение о продолжительности династий строителей пирамид по меньшей мере в 1000 лет, и это примерно та дата, которую мы получаем из других источников.

Три великие пирамиды в Гизе - самые замечательные и наиболее известные из всех египетских. Из них первый, возведенный Хеопсом, или, как его теперь правильнее называть, Хуфу, является самым большим; но следующий, возведенный Хефреном (Хафрой), его преемником, едва ли уступает ему в размерах; третий, Микерина (Менкаура), намного меньше, но превосходит два других в том, что он был покрыт прекрасным красным гранитом из Сиены, в то время как два других были облицованы только прекрасным местным известняком. Часть этого покрытия все еще остается около вершины второй; и полковнику Вайсу<sup>[29]</sup> посчастливилось обнаружить несколько опорных камней Великой пирамиды, погребенных под мусором у ее основания. Этого достаточно, чтобы указать на природу и масштабы целого и показать, что оно было начато снизу и продолжалось вверх, а не на вершине, как это иногда бездумно утверждается.<sup>[30]</sup>



## № 7. Секция Великой пирамиды.

Однако после открытия полковника Вайза г-ном Флиндерсом Петри на месте были обнаружены другие облицовочные камни, чьи измерения, сделанные в 1880-82 годах и опубликованные в следующем году,<sup>[31]</sup> являются наиболее точными из когда-либо сделанных. Приведенные до сих пор размеры показывают разницу в длине сторон на целых восемнадцать дюймов, что, если бы пирамида была установлена на совершенно ровном месте, умалило бы совершенство, заявленное при ее установке. Однако теперь выясняется, что это различие было вызвано тем фактом, что различные наблюдатели измеряли угловые углубления от угла к углу и “предположили, что грани камней, помещенных в них, поднимались вертикально от края основания, пока не достигали тротуара (каким бы уровнем он ни был), от которого наклонная поверхность начиналась вверх”. Это, однако, было не так; наклонные стороны пирамиды продолжались до поверхности скалы, и основание в конечном итоге было частично покрыто ровным покрытием или платформой;<sup>[32]</sup> покрытые части различались по степени в зависимости от глубины, на которую они были опущены. Мистер Петри использовал угловые углубления с целью получения истинных диагоналей обсадной колонны и, вычислив квадрат, проходящий через точки обсадной колонны, расположенные с каждой стороны, а также имеющий углы, лежащие на диагоналях углублений, получил размеры первоначального основания обсадной колонны Великой пирамиды на искусственной платформе или тротуаре, которые были следующими:

|                   | Кв. Дюйм |     | Футов. | В.  |
|-------------------|----------|-----|--------|-----|
| Северная сторона  | 9069·4   | или | 755    | 9·4 |
| Восточная сторона | 9067·7   | или | 755    | 7·7 |
| Южная сторона     | 9069·5   | или | 755    | 8·6 |
| Западная сторона  | 9068·6   | или | 755    | 8·8 |

Среднее значение составляет 755 футов 8 · 8 дюймов, а крайняя разница составляет всего 1 · 7 дюйма.

Фактическая высота Великой пирамиды от уровня платформы составляла 481 фут. 4 дюйма, а угол наклона корпуса 51 ° 52".

Во Второй пирамиде нижний угол корпуса (который был выполнен из гранита) имел вертикальное основание 10 или 12 дюймов. высота, на которую был уложен тротуар; и были получены следующие размеры:—

|                   | Кв. Дюйм |     | Футов. | В.   |
|-------------------|----------|-----|--------|------|
| Северная сторона  | 8471·9   | или | 705    | 11·9 |
| Восточная сторона | 8475·2   | или | 706    | 3·2  |

|                  |        |     |     |     |
|------------------|--------|-----|-----|-----|
| Южная сторона    | 8476.9 | или | 706 | 4.9 |
| Западная сторона | 8475.5 | или | 706 | 3.5 |

Среднее значение составляет 706 футов 2· 9 дюймов, а крайняя разница в длине стороны - 5 дюймов.

Высота составляла 472 фута, а угол наклона корпуса  $53^{\circ} 10'$ .

Третья пирамида так и не была полностью достроена, и существует некоторая трудность в определении точного уровня платформы. Средняя длина сторон была рассчитана мистером Петри как 346 футов 1·6 дюймов, высота - 215 футов, а угол наклона корпуса -  $51^{\circ} 10'$ .

Из этого видно, что площадь Великой пирамиды (более 13 акров) более чем в два раза превышает площадь собора Святого Петра в Риме или любого другого здания в мире.<sup>[33]</sup> Его высота равна самому высокому шпилю любого собора в Европе; ибо, хотя и предпринимались попытки возвести более высокие здания, ни в одном случае это еще не было успешно достигнуто. Даже Третья пирамида занимает больше площади, чем любой готический собор, а количество материалов, которые в ней содержатся, намного превосходит любое сооружение, имеющееся у нас в Европе.

Все пирамиды (за одним исключением) обращены точно на север, и вход в них находится с этой стороны — обстоятельство тем более примечательное, что более поздние строители Фив, по-видимому, не имели понятия об ориентации, но разместили свои здания и гробницы так, чтобы избежать регулярности, и были обращены во все мыслимые направления. Вместо того, чтобы входы в пирамиды были ровными, все они наклонены вниз — обычно под углом около  $26^{\circ}$  к горизонту — обстоятельство, которое привело к бесконечным спекуляциям относительно того, не были ли они обсерваториями и не предназначались ли для наблюдения полярной звезды и т.д.<sup>[34]</sup> Однако все эти теории потерпели неудачу по целому ряду причин, которые сейчас нет необходимости обсуждать; но среди прочих можно упомянуть, что углы \_\_\_\_\_ не одинаковы ни в одной из двух пирамид, хотя и возведены с интервалом в несколько лет одна от другой, а в двадцати, которые измерил полковник Вайз, они варьируются от  $22^{\circ} 35'$  с до  $34^{\circ} 5'$  с. Угол наклона стороны пирамиды к горизонту более постоянный, варьируясь всего от  $51^{\circ} 10'$  до  $52^{\circ} 32'$ , и в пирамиде Гизе, по-видимому, предполагалось, что угол прохода составлял примерно половину этого.

Мистер Петри дает краткий обзор различных теорий, связанных с Великой Пирамидой, который применим не только к внешней форме, но и к нескольким камерам и проходам внутри. “Есть три великих направления теории”, - говорит он,<sup>[35]</sup> “по всей пирамиде, каждая из которых должна стоять или рухнуть как единое целое, они едва ли противоречат друг другу и могут почти существовать вместе”; это (1) теория египетского локтя (20·62 дюйма); (2) теория пропорции  $\pi$  или радиуса и окружности; (3) теория площадей, квадратов длин и диагоналей.

Из двух первых, и применяя их только к внешней стороне с помощью теории локтей, внешняя форма пирамиды составляет 280 локтей в высоту и 440 локтей в длину по сторонам, или 7 локтей в высоту и 11 локтей в ширину. Это подтверждается  $\pi$ -теорией, где мы получаем очень распространенную пропорцию, согласно которой высота равна длине окружности, а радиус равен длине окружности, вписанной в ее основание; таким образом, взяв среднюю высоту 481 фут. 4 дюйма, мы имеем  $481.33 \times 2 \times 3.1416 = 3024$ , в то время как сторона  $755.75 \times 4 = 3023$ , это настолько близкое совпадение, что вряд ли оно может быть

случайным, и если так было задумано, все остальные внешние пропорции соблюдаются как само собой разумеющееся.

Даже если эту теорию не следует принимать за истинную, у нее, по крайней мере, есть то достоинство, что она ближе к истине, чем любая другая, пока предложенная. Признаюсь, это кажется мне настолько вероятным, что я вряд ли захотел бы идти дальше, тем более что все астрономические теории явно потерпели неудачу, и кажется, что мы должны искать решение этой головоломки только благодаря какой-то числовой фантазии.

Как бы то ни было, небольшой вывод, который мы получаем из всех этих обсуждений пирамид, заключается в том, что они были построены царями ранних династий древнего египетского царства в качестве своих гробниц. Ведущей идеей, определявшей их формы, была идея долговечности — квазивечность продолжительности — вот к чему они стремились. Входы должны были быть скрыты, а угол наклона проходов был пределом покоя, при котором можно было перемещать тяжелые тела, получая при этом необходимую прочность там, где они открывались снаружи, и необходимую сложность для защиты внутри, без создания траншей при невозможности. Благодаря сокрытию входа, трудностям проходов и сложному, но весьма изобретательному устройству опускаемых решеток, эти древние короли надеялись, что им позволят покоиться в нетронутой безопасности по крайней мере 3000 лет. Возможно, им это удалось, хотя с тех пор их могилы были столь постыдно осквернены.

К основным размерам Великой пирамиды, приведенным выше, можно добавить, что вход находится на высоте 55 футов 8 дюймов над основанием, на 19-м ярусе, который глубже, чем 11-14 ярусов выше и ниже; в настоящее время осталось 203 яруса, к которым необходимо добавить 12-14 недостающих. Их средний рост составляет почти 2 фута 6 дюймов, но они уменьшаются в росте — вообще говоря, но неравномерно — к вершине. Вершина теперь состоит из платформы площадью 32 квадратных фута 8 дюймов, так что не хватает примерно 27 футов, а нынешняя фактическая высота составляет 454 фута. Он содержит две камеры, расположенные над землей, и одну, вырубленную в скале на значительной глубине под фундаментом.

Проходы и камеры достойны внимания; все облицованы полированным гранитом; и изобретательность и усилия, приложенные для придания им прочности и безопасности, а также для предотвращения их разрушения сверхнапряженной массой, поднимают наше представление о египетской науке выше, чем могла бы сделать даже основная масса самого здания.

Рис. 1.



Снаружи, где давление невелико, крыша плоская, хотя, вероятно, даже там вес распределяется с помощью двух камней, наклоненных под определенным углом к месту их соприкосновения, например, у входа. Однако ближе к центру пирамиды высота прохода достигает 28 футов, при этом 7 верхних каменных ярусов нависают друг над другом, как показано в прилагаемом разделе (рис. 1), чтобы уменьшить нагрузку на закрывающий камень. Нигде, однако, эта изобретательность не проявлена так ярко, как в королевских покаях, размеры которых составляют 17 футов 1 дюйм на 34 фута 3 дюйма, а высота - 19 футов. Стены облицованы, а крыша сформирована из великолепных плит сиенита, но над крышей были сформированы 4 последовательные камеры, как показано в прилагаемом разделе (рис. 2), каждая из которых отделена от другой плитами из гранита, отполированными с нижней стороны, но оставленными шероховатыми с верхней, а над ними 5-я камера сформирована из двух наклонных блоков для разгрузки веса целого. Первая из этих комнат известна давно; верхние четыре были обнаружены и впервые вошли в них полковником Вайсом, и именно в одной из них он обнаружил имя основателя. Это было выгравировано не как запись, а нацарапано красной краской на камнях, очевидно, как метка каменоломни или как обращение к королю, и сопровождалось чем-то вроде указаний относительно их расположения в здании. Интерес, который придают этим надписям, заключается в уверенности в том, что они являются современными записями, в том, что они доказывают, что Хуфу был основателем Великой пирамиды, и, следовательно, устанавливают ее относительную дату без всяких придиорок. Это единственная действительно нетронутая находка в пирамидах, поскольку все они были открыты либо во времена греков, либо римлян, либо магометанами, и нерафинированная гробница этого возраста по-прежнему желательна. До тех пор, пока это не выяснится, мы должны оставаться в неведении о реальном способе захоронения в те дни и о назначении многих приспособлений в этих таинственных зданиях.

Опускные решетки, которые неизменно закрывают входы в погребальные камеры в пирамидах, являются одними из самых любопытных и изобретательных устройств этих сооружений. Обычно они состоят из огромных кубических глыб гранита, размером 8 или 10 футов в каждую сторону и, следовательно, весом 50 или 60 тонн, а то и больше. Они были установлены в камерах, подготовленных во время строительства здания, но подняты в верхние части и, будучи опущены после того, как тело было перенесено, закрыли вход настолько эффективно, что в некоторых случаях было сочтено необходимым либо разбить их на части, либо прорезать проход вокруг них, чтобы получить доступ в камеры. Они обычно вставляются в пазы в стене, к которым точно подходят, и в целом демонстрируют степень изобретательности и предусмотрительности, весьма примечательную, учитывая ранний возраст, в котором они были выполнены.

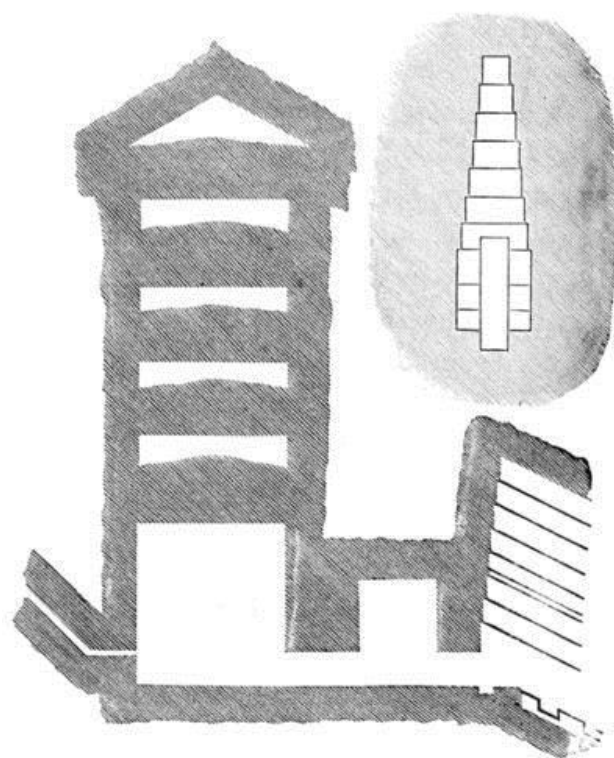


Рис. 2.

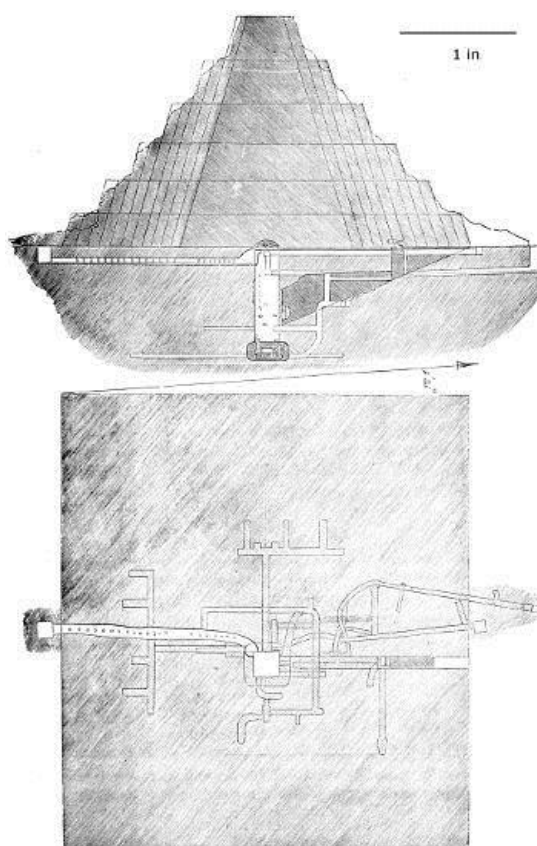
№ 8. Секция камеры царя и прохода в Великой пирамиде. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



Во Второй пирамиде была обнаружена одна камера, частично расположенная над землей, частично вырубленная в скале. В Третьем много камер, все они вырыты в скале; и, судя по туннелям, которые исследователи проделали через надстройки этих двух, очень сомнительно, что можно найти что-либо над землей.<sup>[36]</sup>

Не все старые пирамиды повторяют простые очертания пирамид в Гизе. Тот, что в Дахшуре, например, поднимается на половину высоты с наклоном  $54^\circ$  к горизонту, но заканчивается под углом  $45^\circ$ , что придает ему совершенно исключительный вид. Пирамиды Саккары и Медума относятся к классу, известному как пирамиды мастаба, причем термин мастаба (по-арабски означает скамья) присваивается гробницам с наклонными сторонами под углом около  $76^\circ$  и высотой от 10 до 20 футов. высокий.

№ 9.



№ 10. Пирамида Саккара. (Из работы полковника Вайза.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Прилагаемые план и разрез Саккары (гравюры № [9](#) и [10](#)), выполненные в масштабе от 100 футов до 1 дюйма, демонстрируют своеобразный характер их строительства, которое, по-видимому, носило кумулятивный характер; то есть они увеличивались в последовательные периоды, при этом прослеживалась первоначальная облицовка более ранних участков. Мистер Петри говорит: "Оба этих сооружения несколько раз заканчивались, каждый раз полированной облицовкой из тончайшего белого известняка с плотными швами, а затем, после каждого завершения, их снова увеличивали ". еще одним слоем грубой каменной кладки и еще одной линией облицовки снаружи".

Эти две пирамиды - единственные настоящие ступенчатые пирамиды, все остальные имели одинаковую облицовку на одном склоне (за исключением Дахшура, как упоминалось выше). Пирамида Саккара - единственная пирамида, которая не обращена точно на север и юг. В общих чертах она почти тех же размеров, что и Третья пирамида, пирамида Микерина;

но ее очертания, расположение комнат и иероглифы, обнаруженные внутри, - все, по-видимому, указывает на то, что это имитация более древней формы мавзолея какого-то царя гораздо более современного времени.

### МЕДУМ.

Открытия мистера Флиндерса Петри в 1891 году определили возраст и конструкцию пирамиды Медума, <sup>[2]</sup> возведенная Сенеферу, царем третьей династии, следовательно, является старейшей известной пирамидой. Его конструкция напоминает конструкцию малой пирамиды в Рикхе и продолговатой ступенчатой пирамиды в Саккаре, то есть это совокупная мастаба, первоначальная мастаба имеет площадь около 150 квадратных футов и от 37 до 45 футов. высокий. Добавленных внешних покрытий было семь, и первоначальная масса увеличивалась по мере увеличения схемы, и, наконец, внешний кожух покрывал все этапы, возникшие в ходе строительства. Средняя длина основания составляла 473 фута 6 дюймов, общая высота - 301 фут 7 дюймов. Согласно мистеру Петри, пирамиды Медума, как и пирамиды Саккары и Рикхе, имели переходную форму, при которой первоначальная мастаба была значительно увеличена и впоследствии покрыта оболочкой пирамидальных очертаний. "Когда этот тип был достигнут, последующим царям не было необходимости сохранять форму мастабы внутри, и Хуфу и его преемники сначала выложили свои пирамиды в натуральную величину и построили их под углом 51 °, а не под 75 °, как это бывает в обычных мастабах". Мистер Петри также обнаружил храм пирамиды в середине ее восточной стороны, и он почти не пострадал. Он состоял из прохода, в который входили с южной стороны восточного фасада, затем небольшой камеры и внутреннего двора, примыкающего к боковой стороне пирамиды, с двумя стелами и одним алтарем между ними.

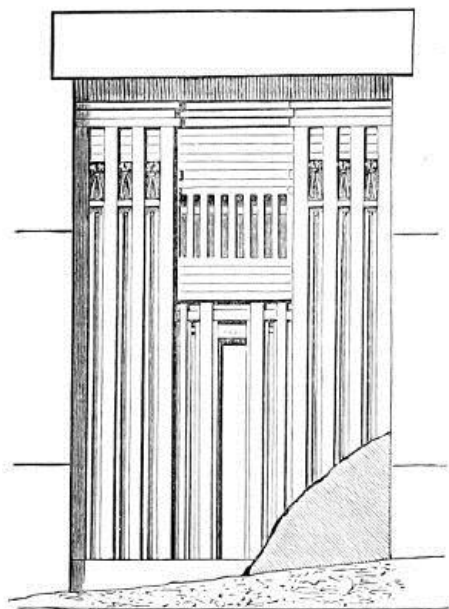
В могильной яме Рахотепа, недалеко от пирамиды, мистер Петри обнаружил две арки, перекинутые через проход, чтобы уменьшить нагрузку перекрывающихся сторон, что позволяет отнести использование этой функции ко временам 4-й династии.

### ГРОБНИЦЫ.

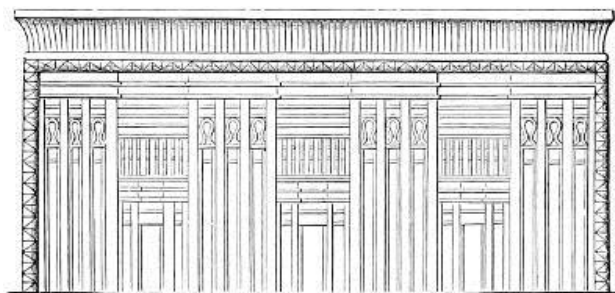
Вокруг пирамид от Абураша, к северу от Гизы, до Медума, к югу от Саккары, на расстоянии более 15 миль, образующих некрополь Мемфиса, найдено бесчисленное множество гробниц меньшего размера, которые, по-видимому, принадлежали частным лицам, поскольку пирамиды — насколько мы можем установить — предназначались для королей или, во всяком случае, для особ королевской крови. Эти гробницы сейчас известны под термином мастабас, о котором мы уже упоминали. Мастаба представляет собой прямоугольное здание, размеры которого варьируются от 15 до 150 футов в ширину и длину и от 10 до 80 футов в высоту. Их общая форма представляет собой усеченную пирамиду с углом 75 ° к горизонту, низкую и чрезвычайно похожую на дом с наклонными стенами, только с одной дверью, ведущей внутрь, хотя в них может быть несколько квартир, и не делается попыток скрыть вход. Палаты состоят (1) из приемных и (2) сердаб, которые представляют собой закрытые камеры, содержащие терракотовые статуэтки, представляющие Ка или двойников умершего. Эти камеры занимают только часть мастабы, остальная часть представляет собой сплошную каменную кладку. Тело, по-видимому, было спрятано от осквернения в яме, вырытой в скале, вход в которую был замаскирован, и приблизиться к нему можно было только через твердую сердцевину мастабы.

В отличие от пирамид, стены покрыты картинами, упомянутыми выше, и все в этом “вечном жилище”<sup>[38]</sup> мертвых сделано так, чтобы напоминать жилища живых; как впоследствии было с этрусками. Именно благодаря этому обстоятельству мы можем не только так точно представить гражданскую жизнь египтян в этот период, но и установить даты всей серии, отождествив имена царей, построивших пирамиды, с именами на стенах окружающих их гробниц.<sup>[39]</sup>

Как и вся ранняя архитектура, архитектура этих гробниц демонстрирует очевидные признаки того, что они были заимствованы у деревянного оригинала. Перемычки дверных проемов обычно округлые, а стены представляют собой квадратные столбы, рифленые и соединенные вместе, и каждая их часть настолько непохожа на каменную архитектуру, насколько это вообще возможно представить. Однако сами пирамиды и те гробницы, которые находятся за их пределами, как правило, далеки от форм, используемых в деревянных конструкциях; и только когда мы обнаруживаем, что египтяне увлекались декоративным искусством, мы прослеживаем этот более примитивный стиль. В Британском музее есть две двери такого класса, а в Берлинском - множество. Одна из гравюр Лепсиуса (Гравюра на дереве № 11) дает четкое представление об этом стиле декоративного искусства в наиболее проработанной форме, в которой мы его сейчас знаем. Возможно, что некоторые из его форм были заимствованы из кирпичной архитектуры, но перемика определенно была деревянной, и поэтому можно заподозрить, что это были большинство его особенностей. Это, безусловно, переходная форма, и хотя мы находим ее только в камне, ни одна из ее особенностей не была заимствована из каменного искусства. Возможно, одной из лучших иллюстраций архитектурных форм того времени был саркофаг Микерина, к сожалению, утерянный по пути в Англию. Он представлял собой дворец со всеми особенностями, встречающимися в более крупных масштабах в зданиях, окружающих пирамиду, и с этим своеобразным карнизом и еще более необычным изгибом или вязью по углам, наиболее очевидно столярной формы, но стиль сохранился до наших дней.



11. Дверной проем в гробнице у пирамид. (Из Лепсиуса.)



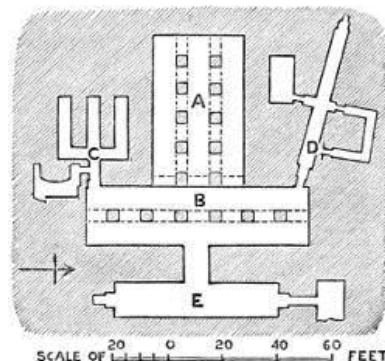
## 12. Саркофаг Микерина, найденный в Третьей пирамиде.

Во многих из этих гробниц найдены квадратные опоры, поддерживающие крыши, иногда, но редко, со счетами и, как правило, без какой-либо резьбы, хотя более чем вероятно, что первоначально они были расписаны каким-либо устройством, от которого зависел их орнамент. В большинстве случаев они больше похожи на фрагменты стены, из которой были вырезаны промежуточные пространства, чем на колонны в том смысле, в каком мы обычно понимаем это слово; и во всех случаях в ранние века на них следует смотреть скорее как на утилитарные средства, чем как на части декоративного стиля архитектуры.

## ХРАМЫ.

До недавнего времени не было обнаружено храмов, которые можно было бы с уверенностью отнести к эпохе строителей пирамид; однако один из них был раскопан в 1853 году в песке рядом с великим Сфинксом, с которым, как считалось, когда-то был связан. Мистер Петри, однако, обнаружил остатки дамбы шириной 15 футов и длиной более четверти мили, ведущей ко второму храму перед пирамидой Хафра; а также следы других храмов перед Великой пирамидой и Менкауры. Другие храмы были обнаружены в Абузире, Дахшуре и других пирамидах, так что, как говорит м-р Петри, стр. 209, "чтобы понять цель возведения пирамид, следует заметить, что на восточной стороне каждой из них есть храм. От храмов второй и третьей пирамид до сих пор сохранились руины, а о храме Великой пирамиды свидетельствуют базальтовая мостовая и многочисленные гранитные блоки ". "Поклонение обожествленному царю совершалось в храме, с видом на Пирамиду, стоявшую к западу от него; точно так же, как частные лица поклонялись своим предкам в семейных гробницах" (уже упоминалось) "с видом на фальшивые двери"<sup>[40]</sup>, которые расположены с западной стороны гробницы и представляют собой входы в скрытые гробницы".

Храм Сфинкса,<sup>[41]</sup> (или, как его теперь называют, гранитный храм), хотя в настоящее время почти погребен, был, по-видимому, отдельно стоящим зданием, массивной каменной кладкой, внешние поверхности которой были выложены известняком и прорезаны длинными канавками, горизонтальными и вертикальными, искусно перекрещенными, напоминающими поэтому резные фасады многих гробниц в Саккаре и Гизе, а также в саркофаг Микерина (Гравюра на дереве № 12). Храм имел размеры 140 футов в каждом направлении, а стены были высотой 40 футов. Он был двухэтажным, верхний из которых представлял собой открытый двор. На нижнем этаже находились: А, зал 55 футов в длину, 33 фута в ширину и 18 футов 6 дюймов. высокий, с двумя рядами массивных гранитных опор, поддерживающих балки из того же материала



13. План храма рядом со Сфинксом.



для несения каменной крыши: в, второй зал, в который открывался первый зал, и под прямым углом к нему, размером 81 фут в длину, 22 фута в ширину и 19 футов в высоту, с одним рядом гранитных опор по центру; оба они освещаются узкими щелями прямо под гранитной крышей;<sup>[42]</sup> с, боковая камера с шестью локулами на двух уровнях, каждый длиной 19 футов: d, наклонный проход, облицованный гранитом и восточным алебастром, ведущий к дамбе, соединяющей его со Второй пирамидой, и: e, зал длиной 60 футов, шириной 12 футов и высотой 30 футов. высокий (следовательно, возвышающийся над тротуаром верхнего двора), с большим углублением в каждом конце, в котором установлены статуи. Эти ниши располагались высоко над дверями, которые вели в меньшие помещения, также содержащие статуи.

Внутренние стены были выложены огромными блоками сиенского гранита и алебаstra, прекрасно отполированными, но с наклонными стыками и неровными слоями - форма каменной кладки, небезызвестная в ту эпоху. На стенах храма не обнаружено скульптур или надписей любого рода,<sup>[43]</sup> а также орнамента или символа в святилище. В колодце были найдены статуи и таблички Хафры, строителя Второй пирамиды, и это, а также тот факт, что дамба тянулась к храму перед его пирамидой, ясно показывают, что он принадлежал его времени.<sup>[44]</sup>

На нынешнем переходном этапе наших знаний об архитектурном искусстве строителей пирамид трудно составить какое-либо четкое суждение относительно его достоинств. Древние египтяне строили не ради красоты или пользы, а ради вечности, и ради этого последнего они приносили в жертву все остальные чувства. Само по себе ничто не может быть менее художественным, чем пирамида. Башня, круглая, или квадратная, или любой другой формы и тех же размеров, была бы гораздо внушительнее, а при достаточной высоте — при той же массе — могла бы почти достичь величия; но пирамида никогда не выглядит такой большой, как она есть, и только почти дотронувшись до нее, можно осознать ее огромные размеры. Это объясняется главным образом тем, что все его части расположены под уклоном от глаз, вместо того чтобы бросать вызов наблюдению; но, с другой стороны, ни одна форма не является настолько устойчивой, ни одна не способна так противостоять повреждениям времени или силы, и, следовательно, ни одна не была так хорошо рассчитана для достижения цели, ради которой были возведены пирамиды. Как образцы технического искусства, они не имеют себе равных среди работ людей, но занимают низкое место, если судить по эстетическим правилам архитектурного искусства.

То же самое можно сказать и о гробницах вокруг них: они низкие и прочные, но не обладают ни красотой форм, ни какими-либо архитектурными особенностями, достойными внимания или восхищения, но они сохранились почти нетронутыми с самой глубокой древности и, таким образом, достигли цели, которую в основном имели в виду их строители, проектируя их.

С другой стороны, их храмовая архитектура может побудить нас существенно изменить эти мнения. Описанный выше храм — единственный, о котором я лично что-либо знаю, - возможно, самый простой и наименее украшенный храм в мире. Все его детали простые - прямые и квадратные, без единой лепнины какого-либо вида, но они идеально соответствуют той работе, которую им предстоит выполнять. Они красиво и эффектно скомпонованы и обладают всем тем каменным величием, которое присуще большим массам драгоценных материалов.

Такой храм, как тот, что возле Сфинкса, не может соперничать ни по богатству, ни по великолепию с великими храмами Фив, с их скульптурными капителями и многоэтажными стенами, но в более древнем образце есть красота покоя и элегантная простота, которые во

многом компенсируют другие его недостатки, и когда перед нами будет больше примеров, они могут подняться еще выше в нашей оценке.

Какое бы мнение мы ни составили в конечном итоге относительно их архитектуры, не может быть никаких сомнений относительно ранга, который следует присвоить их живописи и скульптуре. В этих двух искусствах египтяне рано достигли мастерства, которого они никогда не превзошли. Оцениваемый по правилам классического или современного искусства, он кажется формальным и условным до такой степени, что нам сейчас трудно оценить его достоинства. Но как чисто фонетическая форма искусства — используемая просто для выражения тех идей, которые нам теперь гораздо легче выразить буквенными обозначениями, — она ясна и точна, превосходя любые графические изображения, которые с тех пор видел мир. Если судить по его собственным правилам, удивительно, какого совершенства достигли египтяне в тот ранний период, и если мы смотрим на их небольшие здания как на простые средства для демонстрации этого живописного выражения, мы должны в некоторой степени изменить суждение, которое мы бы вынесли о них как о простых объектах архитектурного искусства.

## ГЛАВА III.

### ПЕРВОЕ ФИВАНСКОЕ ЦАРСТВО.

#### XI и XIII ДИНАСТИИ МАНЕФОНА.

2528 год до н. э.<sup>?</sup>

|          |                |
|----------|----------------|
| Санххара | правил 46 лет. |
|----------|----------------|

|           |                |
|-----------|----------------|
| Аменемхет | правил 38 лет. |
|-----------|----------------|

|           |                |
|-----------|----------------|
| Осиртасен | правил 48 лет. |
|-----------|----------------|

|                           |               |
|---------------------------|---------------|
| Аменемхет III. (Лампарес) | правил 8 лет. |
|---------------------------|---------------|

(Строитель  
лабиринта.)

|               |                 |
|---------------|-----------------|
| Его преемники | правил 42 года. |
|---------------|-----------------|

2340 год до н. э.<sup>?</sup>

ТнеВеликим кульминационным периодом древнего египетского царства является период, относящийся к 4-й и 5-й династиям. Девять десятых памятников строителей пирамид, дошедших до нашего времени, относятся к пяти столетиям, в течение которых эти две династии правили Египтом (3500-3000 гг. до н. э.).

6-я династия имела южное и более чисто африканское происхождение. На табличках Апапа<sup>431</sup> (Апофис), его самый известный монарх, мы находим поклонение Кхему и другим божествам фиванского периода, совершенно неизвестным царям пирамид. Следующие четыре династии принадлежат *фаинеанским* королям, о которых мы мало что знаем, не “Carent quia vate sacro”, а потому, что они не были строителями, и память о них утрачена. 11-е и 12-е числа знаменуют новое положение дел. Старое мемфитское царство, строившее пирамиды, ушло в прошлое с его мирным довольством и уступило место воинственной расе фиванских царей-идолопоклонников, гораздо более чисто африканских, прототипам великой монархии 18-й и 19-й династий, не имеющей ничего общего ни с чем, что, как нам известно, существовало в Азии в те времена.

Их империя в Верхнем Египте просуществовала, по-видимому, более 300 лет; но в течение последней части этого периода они, по-видимому, не правили всей страной, будучи вытеснены в Нижнем Египте вторжением ненавистных гиксосов, или царей-пастухов, около 2300 года до н.э., и которыми они также, наконец, были полностью свергнуты.

Когда мы отвлекаемся от созерцания пирамид и современных им памятников к памятникам 12-й династии, мы сразу же осознаем произошедшую перемену. Вместо пирамид, все из которых расположены на западном берегу Нила, у нас есть обелиски, которые, без единого исключения, находятся на его восточной стороне, обращенной к восходящему солнцу, очевидно, в отличие от долины мертвых, которая была обращена к той стороне, на которой он сидел. Самый ранний и один из прекраснейших из этих обелисков до сих пор стоит в Гелиополисе, на нем начертано имя Осиртасена, одного из первых и величайших царей этой династии. Он составляет 67 футов 4 дюйма. в высоту, без венчающего его пирамидиона, и представляет собой великолепную гранитную глыбу весом 217 тонн. Должно быть, потребовалось огромное мастерство, чтобы добыть его в каменоломне, перевезти из Сиены и, наконец, после завершения работ воздвигнуть там, где он стоит сейчас и простоял 4500 лет.

Мы находим скульптуры того же царя в Вади Халфе, недалеко от второго водопада, в Нубии; и в Сарабут-эль-Кадеме, на Синайском полуострове. Он также начал строительство великого храма Карнак в Фивах, который в руках его преемников стал самым великолепным в Египте и, возможно, не будет преувеличением сказать, величайшим памятником архитектуры во всем мире.

Как и следовало ожидать, исходя из наших знаний о том факте, что вторжение гиксосов произошло так скоро после его правления, ни одно из его структурных сооружений сейчас не сохранилось целым, в котором мы могли бы прочитать историю его завоеваний и узнать, каким богам Пантеона он особенно посвятил себя. Поэтому мы должны вернуться к Манефону, чтобы узнать о его “завоевании всей Азии в течение девяти лет и Европы до Фракии”.<sup>[46]</sup> Хотя нет ничего, что могло бы противоречить этому утверждению, есть многое, что делает его чрезвычайно вероятным.

## ЛАБИРИНТ.

Именно этой династии мы также обязаны возведением Лабиринта, одного из самых замечательных, а также одного из самых загадочных памятников Египта. Все, что Манефон говорит нам об этом, это то, что Лампарес, или Марис, “построил это как гробницу для себя”; и информация, которую мы черпаем от греков по этому поводу, настолько противоречива и полна чудесного, что чрезвычайно трудно разобрать ни план, ни назначение здания. Еще в 1843 году все это место было раскопано и тщательно исследовано офицерами прусской экспедиции под командованием Лепсиуса; но, как и большая часть информации, полученной этой плохо подготовленной группой, те данные, которые были приведены, имеют самую неудовлетворительную и фрагментарную форму. Положение, которое Лепсиус утверждал для Лабиринта, было признано мистером Петри<sup>[47]</sup> неверным; остатки, которые предположительно принадлежат стенам и камерам, относятся к гораздо более позднему времени, являясь всего лишь домами и гробницами населения, разрушившего великое сооружение. Созданная таким образом деревня была основана на внешней части участка, когда впервые началось разрушение зданий. мистер Петри подсчитал, что Лабиринт был симметричен пирамиде и имел ту же ось: он занимал участок шириной около 1000 футов и глубиной 800 футов; таким образом, покрывая территорию, достаточно большую, чтобы вместить все фиванские храмы на восточном берегу, и, кроме того, один из крупнейших на западном берегу. Существенное отличие Лабиринта от всех других храмов заключалось в



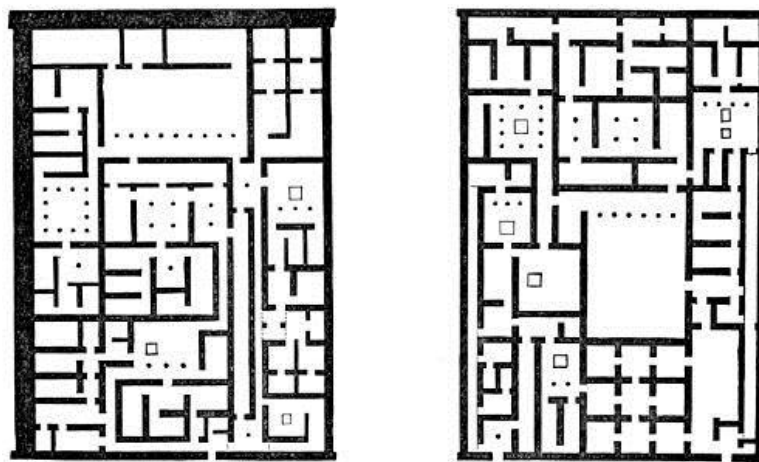
том, что он состоял из ряда восемнадцати больших перистильных дворов со святилищами и другими помещениями. Из них, согласно Геродоту, шесть стояли бок о бок и были обращены на север; шесть других, напротив, были обращены на юг, и все это окружала стена. Геродоту, однако, было разрешено увидеть только отдельные части Лабиринта, вероятно, те, что ближе всего ко входу. Помимо этого, м-р Петри предполагает существование третьей серии перистильных дворов (описанных Страбоном) со святилищами и другими помещениями, а к югу от них - колонных залов и залов поменьше, через которые вошел Страбон. В зале с двадцатью семью колоннами, упомянутом Страбоном, мистер Петри выстраивает колонны в один ряд, образуя вестибюль ко входам во дворы, подобный Абидосскому храму. Общее расположение плана, стиль дворов и их перистилей должны быть предположительными, поскольку не было найдено остатков каменных блоков или колонн в достаточной сохранности, на которых можно было бы основывать реставрацию. На некоторых архитравных блоках были обнаружены надписи Аменемхета III. и Себекнеферу. Последние останки были вывезены в наше время инженерами новой железной дороги и, по-видимому, с согласия сотрудников музея Булак, которые сообщили, что они были добыты из местной породы.

### ПИРАМИДЫ.

Пирамида Хавара, расположенная к северу от Лабиринта и возведенная тем же царем Аменемхетом III, была исследована мистером Петри и описана им.<sup>[40]</sup> Поскольку скала, на которой он был построен, представляла собой немногим больше затвердевшего песка, была выкопана яма, в которую была опущена монолитная камера из гранита, привезенная из Верхнего Египта и весившая 100 тонн. После того как саркофаг и два других гроба были помещены в него, камера была перекрыта тремя гранитными балками толщиной 4 фута, одна из которых была поднята в полый камере и поддерживалась там до смерти короля и помещения его тела в саркофаг. Вокруг гранитного монолита были возведены стены, которые несли два ряда каменных блоков, нижний горизонтальный, а верхние наклонные один к другому, как в Великой пирамиде. Остальная часть пирамиды была построена из кирпича, и чтобы кирпичная кладка не оседала и не раскалывалась на заостренных камнях крыши, поперек была перекинута арка из пяти рядов кирпича глубиной 3 фута, опирающаяся на кирпичи, уложенные в глину между аркой и каменной кладкой. Кирпичная кладка над аркой была выложена песком, а вся пирамида покрыта известняковой оболочкой. По расчетам мистера Петри, размер пирамиды составлял около 334 футов в ширину и 191 фут в ширину. высокий.

Вторая пирамида, принадлежащая этой династии и возведенная Осиртасеном II, также была исследована и описана мистером Петри.<sup>[40]</sup> Эта пирамида (Иллахун) имеет своеобразную конструкцию, частично состоящую из природного камня, обтесанного до высоты 40 футов, над которым возвышалась застроенная часть, которая отличалась от любой другой пирамиды тем, что была построена с обрамлением поперечных стен. Стены проходили прямо по диагоналям до верха здания и имели смещенные стены под прямым углом к бокам, причем стены были каменными в нижней части и кирпичными вверху; заполнение между стенами было из глины и кирпича, и вся пирамида, кирпич, камень и скала, была покрыта известняковой оболочкой.

### ЕГИПЕТСКИЙ ГОРОД.

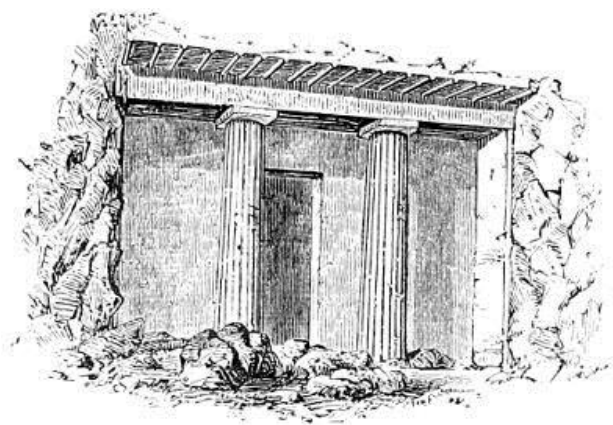


14. Планы домов, Кахун.

Самым замечательным открытием, сделанным мистером Петри в "Фаюме"<sup>[50]</sup>, была находка более или менее полного плана города или деревни Кахун, которая была построена для рабочих и надзирателей пирамиды Иллахун и заброшена вскоре после ее завершения. План, по-видимому, был составлен по единому проекту и состоял: из акрополя или возвышенности, где располагался дом главного контролера работ и который, возможно, занимал царь, когда он приезжал инспектировать работы; ряда больших домов (гравюра на дереве № [14](#)), расположенных почти так же, как в Помпеях, и содержащих большое количество залов, дворов и комнат; и множества улиц с жилищами рабочих по две или три комнаты в каждом. Все стены были сложены из грубого кирпича, комнаты были покрыты крышами, сделанными из деревянных балок, на которые были насажены шесты и к ним привязаны пучки соломы и тростника, все это было покрыто изнутри и снаружи грязью. В тех помещениях, ширина которых превышала 8 или 9 футов, для поддержания крыши использовались колонны из камня или дерева; такие колонны были восьмиугольными или с шестнадцатью сторонами, рифлеными или ребристыми, как колонны из тростника или лотоса в Бени-Хасане. Была найдена нижняя часть рифленой колонны из дерева, все еще существующая на месте ее основания, что показывает, что описание колонны имело деревянное происхождение.

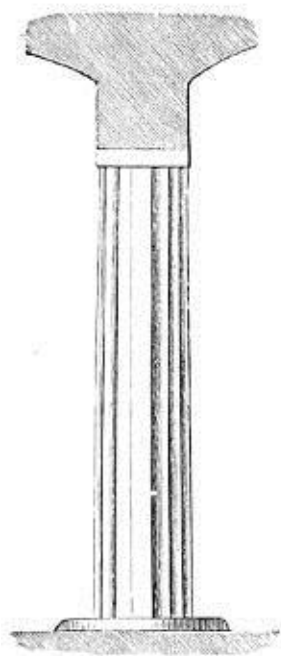
### ГРОБНИЦЫ.

Наиболее интересной серией памятников этой династии, дошедших до нашего времени, являются гробницы Бени-Хасана в Среднем Египте. Они расположены на восточном берегу Нила, как и районы Тель-эль-Амарна, Шейх-Саид, Ком-эль-Ахман и другие. Характер скульптур, украшающих их стены, приближается к характеру гробниц, окружающих пирамиды, но архитектура сильно отличается. Все они представляют собой жизнерадостно выглядящие залы, открытые дневному свету, многие из них с портиками с колоннами, и все они претендуют на архитектурное украшение, как внутреннее, так и внешнее.

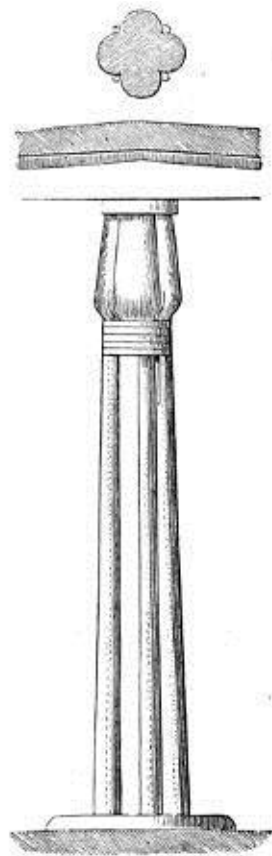


15. Гробница в Бени-Хасане.

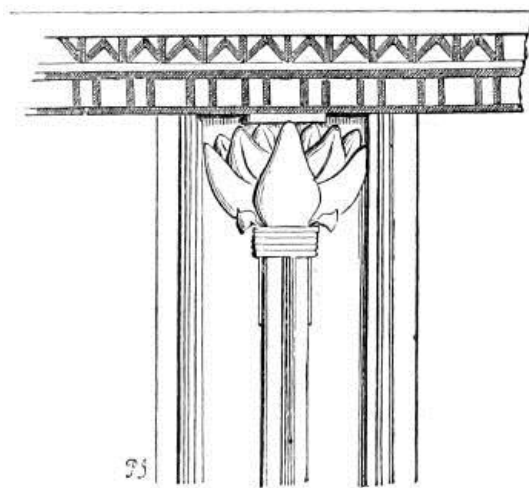
Одна из самых интересных гробниц имеет перед собой портик из двух колонн, по архитектуре настолько похожий на порядок, который впоследствии использовали греки, что его часто описывают как протодорический ордер.<sup>[51]</sup> Колонны того же класса используются и внутри, поддерживая простую архитравную балку, из которой вырастают криволинейные крыши сегментированной формы, которые, без сомнения, являются имитацией конструктивных арочных форм.



16. Протодорическая колонна в Бени-Хасане.



17. Тростниковый столб из Бени-Хасана.



18. Пристань лотоса, Завьет-эль-Майитур. (От Лепсиуса.)

В Бени-Хасане в тот ранний период использовалась колонна другой формы<sup>[154]</sup>, которая еще дальше отделена от камня, чем даже протодорическая. Он имитирует пучок из четырех тростинки или стеблей лотоса, связанных вместе у вершины и выступающих над перевязью так, что образуется заглавная буква. Очевидно, что такая опора первоначально использовалась только в деревянной архитектуре, а крыша, которую она поддерживает, в данном случае выполнена из легкого дерева с небольшим уклоном, необходимым в сухом климате Египта. В последующие века эта форма колонны стала излюбленной у египетских

архитекторов и использовалась во всех их великих памятниках, но с гораздо более существенной каменной формой, чем мы находим здесь, и в сочетании с полкой — или, как мы должны это называть, коринфской—капителью, примеров которой не найдено ранее 18 династии.

Следует признать, что это скудные свидетельства о столь великом королевстве; но когда мы начинаем рассматривать отдаленность того периода и тот факт, что династия была свергнута Пастухами, правление которых было довольно продолжительным, возможно, напрасно ожидать, что можно раскопать многое, что позволило бы нам более полно оценить архитектурное искусство этого века.

## ПАСТУХИ.

До самого недавнего времени наши знания о царях-пастухах почти полностью черпались из того, что было сказано о них Манефоном в выдержках из его сочинений, столь удачно сохранных Иосифом Флавием в его ответе Апиону. Недавние исследования, однако, вселили надежду на то, что даже их памятники могут быть восстановлены настолько, чтобы позволить нам хотя бы в какой-то степени понять, кем они были и каковы их устремления.

Манефон говорит нам, что они пришли с Востока, но, опасаясь растущего могущества ассирийцев, они укрепили Аварис как оплот против них и использовали его во время своего пребывания в Египте, чтобы поддерживать связь со своим первоначальным местом жительства. Недавние исследования позволили М. Мариетту идентифицировать Сан, Зоан или Танис, хорошо известное место на Бубаститском рукаве Нила, с этим Аварисом. И он уже откопал сфинкса и две сидящие статуи, которые, несомненно, принадлежат царствованию царя-Пастуха Апофиса.<sup>[53]</sup>

Характер их сильно отличается от всего, что до сих пор находили в Египте. В их физиономии отчетливо прослеживается азиатский тип — изогнутый нос, грубые кустистые волосы и сильно развитая мускулатура; в целом, это нечто совершенно отличное от всего остального, что можно было встретить в Египте ни до, ни после.

Это не так уж много, но является серьезным доказательством того, что еще многое предстоит открыть, и добавляет еще одно к доказательствам, которые накапливаются ежедневно, насколько безоговорочно можно полагаться на Манефона, когда мы только правильно его прочитали, и насколько приятно обнаружить, что каждое сделанное открытие подтверждает выводы, которые мы нерешительно принимали.

Из тех фрагментарных свидетельств, которые до сих пор были почерпнуты из памятников, следует, что вторжение пастухов не было ни внезапным, ни сразу полностью успешным, если оно вообще когда-либо было таким, поскольку несомненно, что фиванские и хойтские династии сосуществовали с пастухами в течение всего периода их пребывания, либо из-за политики, подобной покровительствуемым нами князьям в Индии, либо потому, что их завоевание не было настолько полным, чтобы позволить им полностью подавить национальные династии.

Подобно татарам в Китае, они, по-видимому, управляли страной с помощью коренных жителей, но в своих собственных целях; терпимо относились к их религии и институтам, но с помощью превосходящей энергии своей расы управляли миролюбивыми полусемитскими жителями дельты, пока те, в свою очередь, не были свергнуты и изгнаны более воинственными, но более чисто африканскими расами южной части Египетской долины.

ГЛАВА IV.  
ЦАРСТВО ФАРАОНОВ.

ГЛАВНЫЕ ЦАРИ ВЕЛИКОГО ФИВАНСКОГО ПЕРИОДА.

XVIII династия.

До н.э. 1830

Аменхотеп I. правил 25 лет.

Тутмос I. правил 13 лет.

Аменхотеп II. правил 20 лет.

Хатшепсут (царица) правила 21 год.

Тутмос II. правил 12 лет.

Тутмос III. правил 26 лет.

Тутмос IV. правил 10 лет.

Аменхотеп III. правил 21 год.

Междоцарствие королей-солнцепоклонников.

Хоремхеб (Гор) правил 36 лет.

## ХІХ династія.

|           |                |
|-----------|----------------|
| Рамсес І. | правил 12 лет. |
|-----------|----------------|

|             |                 |
|-------------|-----------------|
| Менептах І. | правил 32 года. |
|-------------|-----------------|

|            |                |
|------------|----------------|
| Рамсес ІІ. | правил 68 лет. |
|------------|----------------|

|              |               |
|--------------|---------------|
| Менептах ІІ. | правил 5 лет. |
|--------------|---------------|

Исход

1312 год до н. э.

## ХХ династія.

|                  |                |
|------------------|----------------|
| Рампсинит-Рамзес | правил 55 лет. |
|------------------|----------------|

|         |                |
|---------|----------------|
| Рамесси | правил 66 лет. |
|---------|----------------|

|          |                |
|----------|----------------|
| Аменофис | правил 20 лет. |
|----------|----------------|

В пяти столетиях<sup>[54]</sup>, которые прошли между изгнанием Пастухов и исходом евреев, составляют кульминационный период величия и величайшего художественного развития египтян. Практически в этот период были возведены все великие здания "города Фив со ста пилонами". Мемфис в своих пределах был украшен зданиями, столь же великолепными, как и в южной столице, хотя впоследствии ему повезло меньше, поскольку он избежал руки разрушителя; и в каждом городе Дельты, где бы ни был найден обелиск или каменная скульптура, там мы почти неизменно находим имя одного из царей 18-й или 19-й династий. И в Аравии, и над водопадами далекого Мероэ, повсюду встречаются их работы и имена. В Арбане,<sup>[55]</sup> на Хабуре мы находим название третьего Тутмоса; и, кажется, нет никаких сомнений, что Нахарайна, или Месопотамия, была одной из завоеванных ими провинций, и что вся Западная Азия была более или менее подвластна их влиянию.

Кем бы ни были победившие фиванцы, их построек достаточно, чтобы доказать, как упоминалось выше, что они принадлежали к расе, отличающейся во многих существенных отношениях от расы мемфисского царства, которое они вытеснили.

Пирамида исчезла как форма царской усыпальницы, ее заменил длинный мрачный коридор, вырубленный в скале; ее стены покрыты дикими и фетишистскими изображениями смерти и страшного суда: своего рода магический зал, заполненный таинственными символами, самыми чудовищными и сложными, которые когда-либо изобрела любая система человеческих суеверий.

Вместо точной ориентации и тщательной кладки старого королевства, здания новой расы расположены где попало, обращены в любом направлении и, как правило, страдают симметрофобией, которую трудно понять. Пилоны редко располагаются по оси храмов; дворы редко бывают квадратными; углы часто не прямые, и один двор следует за другим без малейшего намека на симметрию.

Каменная кладка также часто бывает самой грубой и неуклюжей и давно бы погибла, если бы не ее массивность; и во всех их работах присутствует видимость спешки и отсутствия тщательности, что иногда сильно подрывает ценность их самых грандиозных концепций.

В их манерах также, по-видимому, наблюдается почти равная степень несоответствия. Война была занятием королей, а иностранные завоевания, по-видимому, были страстью народа. Пилоны и стены храмов покрыты батальными сценами, или перечислением совершенных завоеваний, или данью, принесенной покоренными народами. Хотя монарх этим не занимался, его время, по-видимому, было посвящено исполнению обрядов самой сложной и наименее рациональной формы идолопоклонства, которая, как было известно, когда-либо существовала среди любого мало-мальски цивилизованного сообщества людей.

Если бы памятники Мемфиса дошли до наших дней в таком же совершенстве, как памятники Фив, некоторые из этих различий можно было бы счесть менее разительными. С другой стороны, другие могут быть еще более очевидными; но, судя по тем данным, которыми мы располагаем, — а они достаточно обширны и полны, — мы вправе предположить наиболее заметное различие; и это совершенно необходимо иметь в виду, пытаясь понять архитектуру долины Нила, и не менее важно при любой попытке проследить родство египтян с любыми другими расами человечества. Насколько мы можем сейчас видеть, возможно, удастся проследить некоторое сходство со строителями пирамид в Ассирии или в Западной Азии; но если что-либо и можно смутно предположить о южной египетской расе, то это Индия и дальний восток; и линией сообщения был не Суэцкий перешеек, а Вавилонско-Мандебский пролив и Индийский океан.

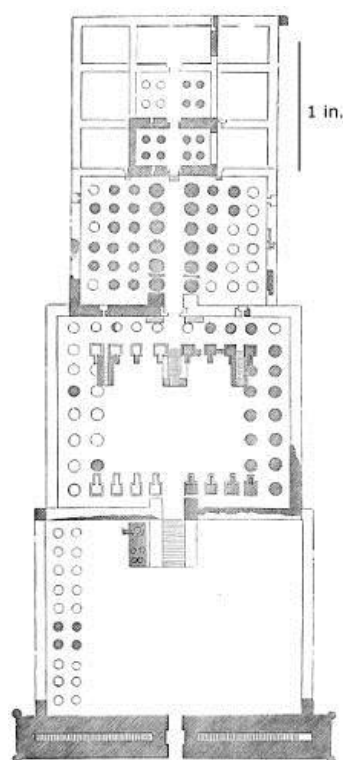
## ФИВЫ.

Хотя, как уже упоминалось, многочисленные постройки великих династий фараонов разбросаны по берегам Нила, только в Фивах храмы настолько завершены, что позволяют нам изучить их с пользой или по достоинству оценить их величие. Этот город был практически столицей Египта на протяжении всех 18-й и 19-й династий, и ему повезло, что рядом с ним не было построено ни одного крупного города с тех пор, как он пришел в упадок; в отличие от Мемфиса в этом отношении, который использовался как каменоломня в течение последних 14 или 15 веков. У него также было преимущество в виде барьера из скалистых холмов на его западных границах, который не позволял пескам пустыни погребать его останки, как это было в Абидусе и других местах.

Сохранившиеся руины разбросаны по территории, простирающейся примерно на  $2\frac{1}{4}$  мили к северу и югу и на  $3\frac{1}{2}$  мили к востоку и западу. Основная группа находится в Карнаке, на восточном берегу Нила, и состоит из одного большого храма длиной 1200 футов и пяти или шести храмов поменьше, несимметрично сгруппированных вокруг него.



Примерно в двух милях к югу находится храм в Луксоре длиной 820 футов, без каких-либо пристроек.



19. Рамзеум в Фивах.  
Масштаб от 100 футов  
до 1 дюйма.

как типичный пример того, каким должен был быть египетский храм той эпохи. Его фасад образован двумя огромными пилонами, или пирамидальными массивами каменной кладки, которые, подобно двум западным башням готического собора, являются подходящей и наиболее внушительной частью сооружения снаружи. Между ними находится входной проем, ведущий, как это почти неизменно бывает, в большой квадратный внутренний двор, с портиками всегда с двух, а иногда и с трех сторон. Она ведет во внутренний двор, меньший, но гораздо более великолепный, чем первый. С двух сторон этого двора, через который ведет центральный проход, расположены квадратные опоры с колоссами впереди, а справа и слева расположены двойные ряды круглых колонн, которые продолжают также за квадратными опорами перед входом. Пройдя через него, мы попадаем в гипостильный зал необычайной красоты, образованный двумя рядами больших колонн в центре и тремя рядами меньших по бокам. Эти гипостильные залы почти всегда сопровождают более крупные египетские храмы великой эпохи. Они получили свое название из-за того, что над боковыми колоннами расположено то, что в готической архитектуре называли бы *этажеркой*, через которую свет попадает в центральную часть зала. Хотя некоторые из них более обширны, чем эти, расположение всех почти аналогично. Все они имеют два ряда колонн в центре, таких высоких, что они равны высоте боковых колонн вместе с высотой мансарды, которая расположена на них. Как правило, они разного порядка; центральные колонны имеют капитель в форме колокола, нижняя сторона которой была идеально освещена в зависимости от способа подачи света; в то время как у боковых колонн

На другом берегу реки находится великий храм Мединет-Хабу, построенный первым королем 19-й династии, длиной 520 футов; Рамзеум длиной 570 футов и храм в Курне, от которого сейчас сохранились только святилище и фундамент Пропилы. От великого храма Тутмоса и Аменофиса над землей почти ничего не осталось — он был расположен в пределах зоны затопления, — за исключением двух знаменитых колоссов, один из которых был известен грекам как красноречивый Мемнон. После завершения строительства он, вероятно, был следующим после Карнака самым обширным из фиванских храмов. Есть несколько других, расположенных у подножия ливийских холмов, которые в другом месте считались бы великолепными, но теряют свою значимость по сравнению с только что перечисленными.

Большинство из них, как и наши средневековые соборы, являются работой сменявших друг друга царей, которые дополняли работы своих предков, не особо заботясь о соответствии плана; но один, Рамзеум, был полностью построен великим Рамзесом в 15 веке до н.э., и хотя внутреннее святилище настолько разрушено, что его вряд ли можно восстановить, тем не менее общее расположение, показанное на прилагаемой гравюре на дереве, настолько легко понять, что его можно рассматривать



20. Центральная  
колонна из  
Рамзеума, Фивы.

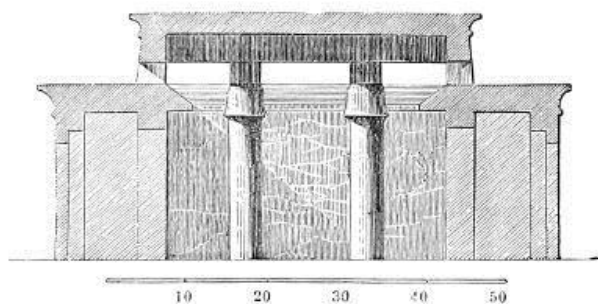
капитель была более узкой вверху, чем внизу, очевидно, для того, чтобы можно было разглядеть ее орнаменты.

За этим всегда есть несколько квартир поменьше, в данном случае их должно быть девять, но они настолько разрушены, что трудно быть вполне уверенным, каково было их расположение. Они, по-видимому, скорее подходили для резиденций царя или священников, чем для целей храма, как мы понимаем это слово. Действительно, Дворец-Храм, или Храм-Дворец, был бы более подходящим термином для этих зданий, чем называть их просто Храмами. Похоже, что они предназначались не для поклонения какому—либо конкретному богу, а скорее для великих церемоний королевской власти - королевского жертвоприношения богам от имени народа и поклонения самому королю народом, который, по-видимому, считался если не богом, то, по крайней мере, представителем богов на земле.

Хотя Рамзеум так велик по своим размерам и так прекрасен по своему дизайну, он намного превосходит дворец-храм в Карнаке во всех отношениях, который, возможно, является самым благородным произведением архитектурного великолепия, когда-либо созданным руками человека.

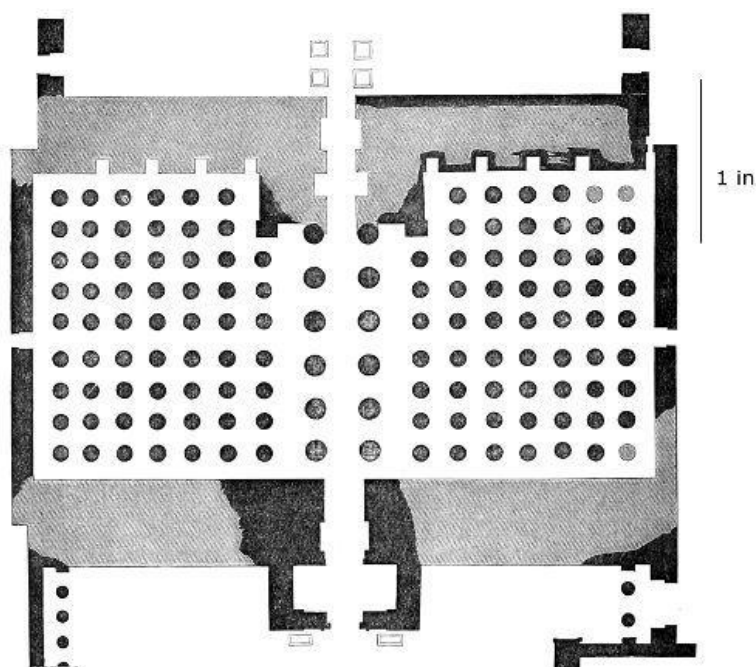
Его основные размеры составляют 1200 футов в длину и около 360 в ширину, и, следовательно, он занимает около 430 000 квадратных футов, или почти вдвое больше площади собора Святого Петра в Риме, и более чем в четыре раза больше площади любого существующего средневекового собора. Это, однако, неверный способ оценить его размеры, поскольку наши церкви представляют собой здания, расположенные полностью под одной крышей; но в Карнаке значительная часть территории была открыта какими-либо зданиями, так что сравнение не является справедливым. Однако большой гипостильный зал имеет внутренние размеры 330 на 170 футов, и с его двумя пилонами он занимает более 85 000 квадратных футов — почти столько же, сколько Кельн, один из крупнейших наших северных соборов; и если учесть, что это всего лишь часть великого целого, мы можем справедливо утверждать, что все сооружение является одним из крупнейших, поскольку это, несомненно, одно из самых красивых зданий в мире.

Первоначальной частью этой огромной группы было, как упоминалось ранее, святилище или храм, построенный Осиртасеном, великим монархом 12-й династии, до вторжения Пастухов. Это единственное, чему, по-видимому, было позволено стоять в течение пяти веков господства Пастухов, хотя ни в коем случае не ясно, что оно не было снесено Пастухами и восстановлено первыми царями 18-й династии, что легко было выполнить с помощью красивой полированной гранитной кладки святилища. Как бы то ни было, Аменхотеп, первый царь возрожденной расы, поместил это в храм площадью около 120 квадратных футов. Тутмес I построил перед ним великолепный зал, окруженный колоссами, опирающимися на опоры; а Тутмес III возвел за ним дворец или храм, который является одним из самых необычных зданий в Египте. Длина зала 140 футов, внутренняя ширина 55 футов, крышу поддерживают два ряда массивных квадратных колонн и две круглые колонны самой исключительной формы, капители которых перевернуты и чем-то напоминают форму, обычно встречающуюся в Ассирии, но больше нигде в Египте. Как и почти все египетские залы, он освещался с крыши способом, показанным в разделе. Со всеми этими пристройками храм представлял собой единое целое, 540 футов в длину и 280 в ширину, в то время, когда солнцепоклонники прервали регулярную преемственность великой 18-й династии.

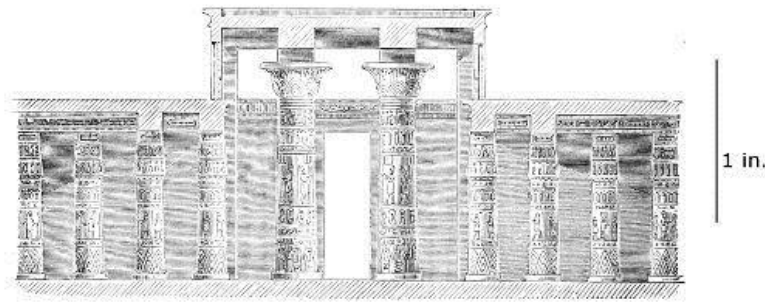


21. Секция Дворца Тутмоса III, Фивы.

Когда первоначальная линия была возобновлена, Менептах приступил к строительству большого зала, которое он почти завершил. Рамсес, первый царь 19-й династии, построил небольшой храм перед зданием; а так называемые бубаститские цари 22-й династии пристроили большой двор перед зданием, завершив здание в том виде, в каком мы его сейчас видим. Таким образом, как и в некоторых наших средневековых соборах, в этом одном храме мы имеем полную историю стиля в течение всего его наиболее расцветающего периода; и либо для интереса, либо для красоты она образует такой ряд, который не может создать ни одна другая страна и ни одна другая эпоха. Помимо упомянутых выше зданий, на севере, востоке и особенно на юге есть другие храмы, и пилоны, соединяющие их, и аллеи сфинксов, простирающиеся на многие мили, и ограждающие стены, и резервуары, и набережные, составляющие такую группу, какой не было ни в одном городе ни до, ни после. Собор Святого Петра с его колоннадами, и Ватикан, составляют огромную массу, но столь же незначительную как по размаху, так и по стилю по сравнению с этим величием древних Фив и окружающих его храмов.



22. План гипостильного зала в Карнаке. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



23. Разрез центральной части Гипостильного зала в Карнаке. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Кульминационной точкой всей этой группы зданий является гипостильный зал Менептаха. План и сечение его центральной части на следующей странице, оба в обычном масштабе, объяснят его общее расположение; но ни один язык не может передать представление о его красоте, и ни один художник еще не смог воспроизвести его форму так, чтобы донести до тех, кто его не видел, представление о его величии. Массивность его центральных опор, освещенных потоком света с верхнего этажа, и меньшие колонны крыльев, постепенно уходящие в тень, расположены и освещены так, чтобы передавать идею бесконечного пространства; в то же время красота и массивность форм, а также яркость их цветовых украшений - все это в совокупности делает его величайшим из архитектурных произведений человека; но таким, которое невозможно воспроизвести, кроме как в таком климате и в том индивидуальном стиле, в котором и для которого оно было создано.

На том же берегу Нила и, вероятно, когда-то соединенный с ним аллеей сфинксов, стоит Луксорский храм, в некоторых отношениях едва ли уступающий своему великому сопернику в Карнаке; но либо он так и не был закончен, либо, из-за близости к Нилу, был разрушен, а материалы унесены. Длина составляет около 830 футов, ширина - от 100 до 200 футов. Его общее расположение включало, во-первых, большой двор, расположенный под другим углом от остальных и повернутый лицом к Карнаку. Перед этим стоят два колосса Рамзеса Великого, его основателя, и два обелиска, которые когда-то тоже были здесь, один из которых сейчас находится в Париже. За ним когда-то находился большой гипостильный зал, но сейчас сохранились только два центральных ряда колонн. Еще дальше располагались залы поменьше и многочисленные апартаменты, очевидно, предназначенные для резиденции короля, а не для храма или места, предназначенного исключительно для богослужений.

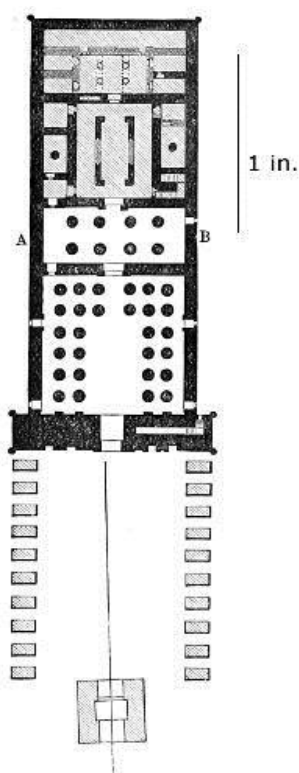
Дворец в Луксоре также примечателен как яркий пример того, насколько безответственно египтяне относились к регулярности и симметрии в своих планах. Мало того, что существует значительный угол в направлении оси здания, но углы внутренних дворов едва ли хоть в одном случае являются прямыми; колонны расположены на разном расстоянии друг от друга, и, кажется, были приложены неоправданные усилия, чтобы сделать его как можно более неправильным почти во всех отношениях. Вся часть на южной оконечности была возведена Аменхотепом III., северная часть достроена Рамзесом Великим, тем самым, кто построил Рамзеум, уже



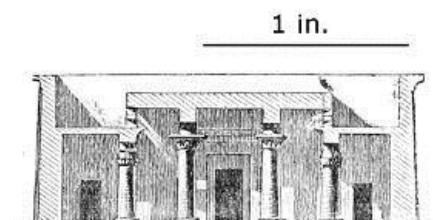
24. Кариатидный столп из Большого двора в Мединет-Хабу.

описанный как расположенный на другом берегу Нила.

Кроме них, на западном берегу Нила стоял Мемнониум, или великий храм Аменхотепа III, ныне почти полностью разрушенный. Он был размещен на аллювиальной равнине, в пределах затопления, которое имело тенденцию, с одной стороны, погребать его, а с другой - облегчать вывоз его материалов. Почти единственные, что от него осталось, - это два огромных сидящих колосса его основателя, один из которых, будучи сломанным, стал в греческие, или, скорее, в римские времена, красноречивым Мемноном, чьи жалобные вопли восходящему солнцу по поводу опустошения его самого и его страны занимают столь заметное место в римских рассказах о Фивах.<sup>[56]</sup>



25. Южный храм Карнака. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



26. Разрез Колонного зала Южного храма Карнака. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Недалеко от этого места стоит великий храм, известный как Мединет-Хабу, построенный первым царем 19-й династии. Его размеры лишь немного уступают размерам Рамзеума: 520 футов спереди назад и пропилон шириной 107 футов. Два его больших двора, однако, уступают по размерам дворам этого здания. Внутренняя часть украшена серией кариатидных фигур (гравюра на дереве № [24](#)), которые уступают как по замыслу, так и по

исполнению фигурам предыдущих царствований; и действительно, во всем здании наблюдается отсутствие стили и преувеличение деталей, что слишком ясно показывает, что великая эпоха уходила в прошлое, когда оно было возведено. Крыша гипостильного зала и покоев за ним занята арабской деревней, которую пришлось бы расчистить, прежде чем проводить раскопки; как бы этого ни хотелось, детали ее дворов не заставляют нас ожидать чего-то очень красивого или нового от ее раскопок. Ниже по течению реки, как уже упоминалось, стоял другой храм, Курне, построенный тем же Менептахом, который воздвиг большой зал в Карнаке. Однако это всего лишь фрагмент, или то, что можно назвать жилой частью храма. Гипостильный зал так и не был возведен, и перед ним можно проследить только фундаменты двух следующих друг за другом пилонов. Таким образом, в своем нынешнем состоянии это один из наименее интересных храмов Фив, хотя в другом месте на него, без сомнения, смотрели бы с удивлением.

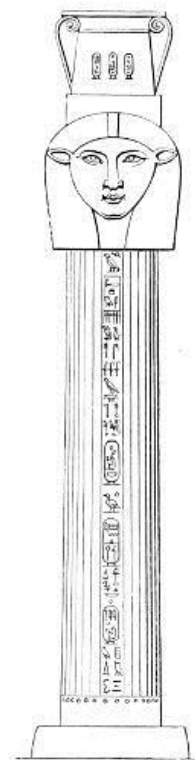
Другое здание той эпохи, пристроенное к южной стороне великого храма в Карнаке, заслуживает особого внимания как совершенно правильное здание, возведенное в свое время по первоначальному проекту и являющееся строгим храмом, без чего-либо, что могло бы оправдать предположение о том, что это дворец.

Он был возведен первым королем 19-й династии и состоит из двух пилонов, к которым ведет аллея сфинксов. Внутри находится гипетральный двор, а за ним небольшой гипостильный зал, освещенный сверху, как показано в разделе (Гравюра на дереве № [26](#)). Внутри находится камера, окруженная проходом, за которым находится зал поменьше, по-видимому, темный или очень слабо освещенный. Ворота перед аллеей были возведены Птолемеями и, как и многие египетские здания, расположены под другим углом к направлению самого здания. Помимо своей внутренней красоты, этот храм интересен тем, что гораздо больше похож на храмы, возведенные впоследствии под греческим и римским владычеством, чем на что-либо другое, относящееся к той ранней эпохе.

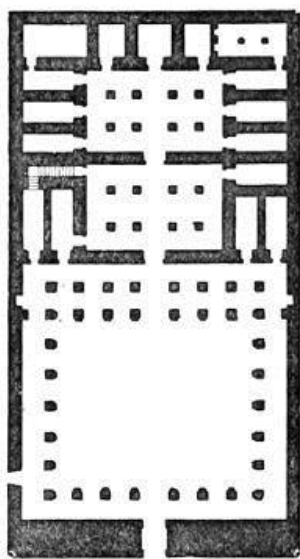
В Танисе, или Зоане, недалеко от устья Нила, до сих пор сохранились остатки храма и 13 обелисков. В Солебе, на границах Нубии, сейчас стоит храм Третьего Аменхотепа, едва ли уступающий по красоте и великолепию столичным.

В Сединге, недалеко от третьего водопада, находятся остатки храмов, возведенных Аменхотепом III. 18-й династии, которые интересны тем, что представляют в законченной форме класс колонн, который впоследствии стал излюбленным у египетских архитекторов (Гравюра на дереве № 27). До этого времени мы находим эти головы Исиды либо нарисованными, либо вырезанными на поверхности квадратных опор, но так, чтобы они не мешали линиям колонн. Постепенно они стали более важными, так что образовали двойную столицу, как в данном случае. Во времена римской империи, как и в Дендере (Гравюра на дереве № 41, стр. 143), все четыре стороны пирса были украшены подобным образом, хотя, надо признать, в весьма сомнительном вкусе.

Было бы утомительно пытаться перечислять без иллюстрации все фрагменты, оставшиеся от храмов той эпохи. Некоторые настолько разорены, что трудно разобрать их план. Другие, такие как Мемфис или Танис, настолько полностью разрушены, что можно различить только их местоположение или, самое большее, только их основные размеры. Об их утрате, конечно, можно сожалеть, но перечисленных выше достаточно, чтобы мы могли судить как о стиле, так и о великолепии великой строительной эпохи.

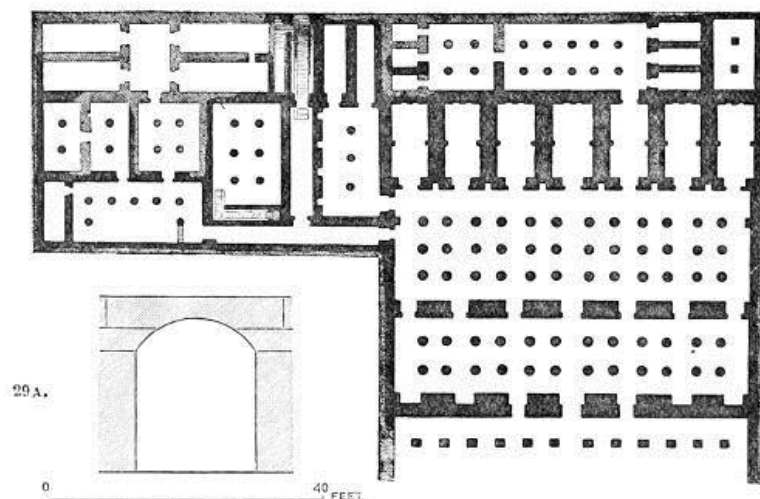


27. Пиллар из Сединги.



28. Храм поменьше в Абидусе.





29. План храма в Абидусе.

В Абидусе были найдены остатки двух великих храмов; один Рамсеса II с большим двором, окруженным опорами с фигурами осиридов на них; два колонных зала, святилище и другие небольшие помещения в задней части. Другой, только завершённый и украшенный скульптурой Рамсеса II, храм был построен его отцом Сетхи I. Этот второй храм отличается по своему плану от других примеров (Гравюра на дереве № 29); ему предшествовали два больших двора; в дальнем конце второго двора находился перистиль с двенадцатью опорами, из которого через три двери можно было попасть в зал с двадцатью четырьмя колоннами; колонны здесь были расположены так, что предполагали семь проходов, за которыми находились семь дверей, ведущих во второй зал с тридцатью шестью колоннами, расположенными аналогично тем, что были в первом зале. Эти аллеи вели к семи святилищам, крыши которых были сегментарными, а арочная форма свода была вырезана из цельных каменных блоков (Гравюра на дереве № 29A). Помимо могильного назначения, на которое указывают крыши этих святилищ, из надписей ничего не известно об их точном использовании. Через одно из святилищ можно было попасть в другие колонные залы и покои, расположенные в задней части здания и на южной стороне, и попасть туда можно было из второго большого колонного зала, множества других залов, покоев и лестниц, ведущих на крышу. Особый интерес к этому храму для египтологов, однако, заключается в том факте, что именно на стенах одного из них была обнаружена так называемая табличка Абидуса — ныне находящаяся в Британском музее, — которая впервые дала связный список царей, предшественников Рамзеса, и достаточно обширный, чтобы подтвердить списки Манефона способом, удовлетворяющим обычного исследователя. Второй список, гораздо более полный, недавно был обнаружен в той же местности и содержит имена 76 царей, предков Менептаха, отца Рамсеса. Как и все списки, он начинается с Менеса; но даже этот список представляет собой лишь выборку, в нем опущены многие имена, встречающиеся у Манефона, но вставлены другие, которых нет в его списках.<sup>[57]</sup> До открытия этого совершенного списка самым длинным известным был список из палаты предков Тутмоса III в Карнаке, содержащий в совершенстве 61 имя, из которых, однако, почти треть стерта; и недавно найденный в Саккаре, первоначально содержащий 58 имен, но некоторые из которых сейчас неразборчивы.

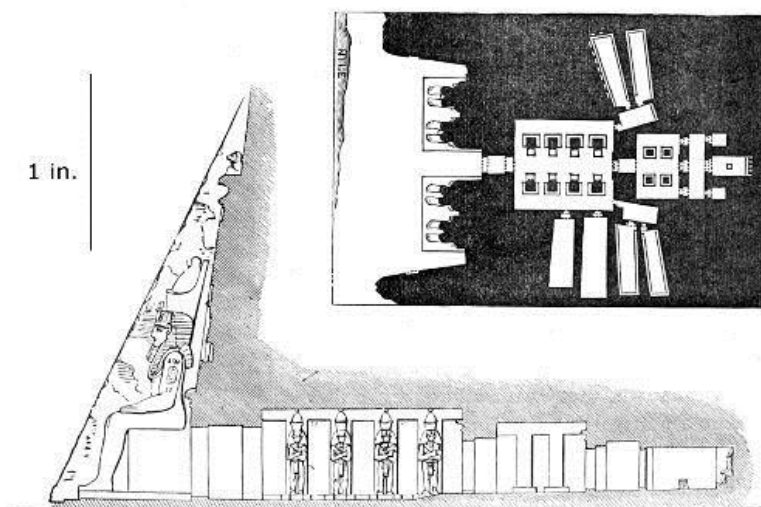
Именно существование этих списков придает такой интерес и такую реальность изучению архитектуры Египта. К счастью, в этой стране вряд ли найдется здание, которое не было бы украшено именем короля, в правление которого оно было возведено. В королевских зданиях их можно найти на каждой стене и каждой колонне. Старые картуши



просты и легко запоминаются; и когда мы находим здания, датированные таким образом самими строителями, и их последовательность, записанную последующими царями на стенах своих храмов, мы чувствуем себя совершенно уверенными в нашей последовательности и почти так же точно в фактических датах зданий; более того, это такой ряд, с которым ни одна другая страна в мире не может сравниться ни по историческому интересу, ни по архитектурному великолепию.

### ВЫСЕЧЕННЫЕ В СКАЛЕ ГРОБНИЦЫ И ХРАМЫ.

Но в самом Египте и в Нубии египтяне имели обыкновение выкапывать памятники из живой скалы, но с тем любопытным отличием, что, почти без исключения, все раскопки в самом Египте являются гробницами, и до сих пор не было обнаружено ни одного важного примера высеченного в скале храма. С другой стороны, в Нубии все раскопки проводятся в виде храмов, и нигде не найдено никаких важных гробниц. Это различие впоследствии может привести к важным историческим выводам, поскольку в западной части Индии есть бесконечное количество высеченных в скале храмов, но нет никаких гробниц. Все обстоятельства, по-видимому, указывают на тот факт, что если и существовала какая-либо связь между Африкой и Индией, то она была связана с провинциями в верхней части долины Нила, а не с собственно Египтом. Это, однако, тема, на которую вряд ли можно здесь распространяться, хотя может быть полезно иметь в виду упомянутую аналогию.



30. План и разрез высеченного в скале храма в Абу-Симбеле. Масштаб для плана от 100 футов до 1 дюйма; участок от 50 футов до 1 дюйма.

Как и все образцы, высеченные в скале по всему миру, эти нубийские храмы представляют собой копии структурных зданий, только более или менее модифицированных в соответствии с требованиями их ситуации, которые не допускали какого-либо значительного развития внутри, поскольку свет и воздух могли проникать только через одно отверстие дверного проема.

Двумя основными примерами памятников этого класса являются два в Абу-Симбеле, более крупный из которых является лучшим в своем классе, который, как известно, где-либо существует. Его общая глубина от поверхности скалы составляет 150 футов, он разделен на 2 больших зала и 3 камеры с соединяющими их проходами.

Внешне фасад имеет высоту около 100 футов и украшен 4 самыми великолепными колоссами Египта, каждый высотой 70 футов, изображающими царя Рамзеса II, по вине которого были произведены раскопки. Возможно, это потому, что они более совершенны, чем любые другие, которые сейчас можно найти в этой стране, но, безусловно, ничто не может сравниться с их спокойным величием и красотой или быть более свободным от вульгарности и преувеличения, которые обычно характерны для колоссальных произведений такого рода.

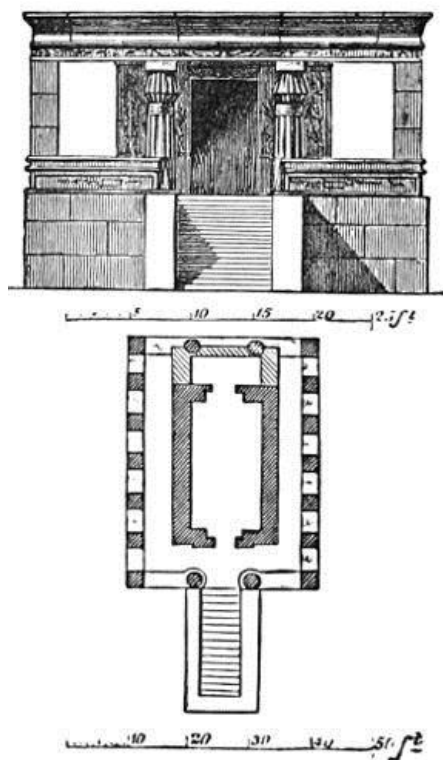
В меньшем храме на том же месте есть шесть стоящих фигур божеств, вырубленных в скале и вырезанных с необычайным богатством. Он ровесник большого храма, но не допускает сравнения с ним из-за несовершенства конструкции.

Помимо этого, в Калабше есть очень красивый, хотя и небольшой образец (известный как Байт эль Велли, “дом святого”), также относящийся к эпохе Рамсеса II и примечательный красотой своих скульптурных барельефов, а также смелыми протодорскими колоннами, украшающими его вестибюль. Есть также более мелкие в Дерре и Баланье, в верхней части долины. В Вади Сабуа и Герф Хуссене кельи храма были вырыты в скале, но их дворики и пропилонны представляют собой структурные сооружения, пристроенные спереди — комбинация, встречающаяся только однажды в Египте, в Фивах (Дер-эль-Бахри), и очень редкая где-либо еще, хотя и отвечает трудностям этого случая лучше, чем любое другое устройство, поскольку святилище, таким образом, обладает всей нетленностью и таинственностью пещеры, а храм в то же время имеет пространство и внешний вид здания, стоящего под открытым небом.

Это последнее расположение также является характерной чертой храмов Гебель-Баркала в королевстве Мероэ, показывая, насколько широко практика вырубки камней преобладала в Верхней долине Нила.

План, по которому построен храм Дер-эль-Бахри, любопытен и полностью отличается от любого другого храма в Египте. Он построен поэтапно вверх по склону у подножия горы, из одного двора в другой ведут лестничные пролеты. Храм был построен царицей Хатшепсут, или Аменну-хет, сестрой Тутмоса II. и Тутмоса III., и состоял из трех дворов, поднимающихся террасами один над другим; в задней части их находились два ряда портиков, верхний располагался позади нижнего и был встроен в вертикальную поверхность скалы, в которой были вырублены святилище и вестибюли. Поскольку все вышеупомянутые храмы являются современниками великих сооружений Египта, кажется странным, что вечность высеченного в скале образца не привлекла внимания самих египтян к этой форме храма. Но, за исключением Дер-эль-Бахри и небольшого грота, называемого Спеос Артемидос, недалеко от Бени-Хасана, и двух небольших пещер в Силсилесе, недалеко от Водопада, египтяне, похоже, никогда не пытались это сделать, очевидно, полагаясь на прочность своих масонских сооружений в течение той вечности, к которой они стремились.

MAMMEISI.



31. Маммейзи на Элефантине.

В дополнение к вышеописанным храмам, которые все более или менее сложны по плану и состоят из различных независимых частей, в Египте существует класс храмов, называемых *маммейси*, посвященных таинственному облачению матери богов. Небольшие храмы такой формы характерны для всех эпох и относятся как к 18-й династии, так и ко времени Птолемеев. Один из них построен Аменхотепом III. на Элефантине изображен в плане и на высоте в прилагаемом разрезе. Он имеет простую перистильную форму, с колоннами спереди и сзади, последние теперь встроены в стену, и семью квадратными опорами по бокам. Все эти храмы небольшие и, подобно Тифониям, которые чем-то напоминают их, использовались как отдельные часовни или кельи, зависящие от более крупных храмов. Что делает их для нас более интересными, чем обычно, так это тот факт, что они, несомненно, были оригиналами греческих перистильных форм, что люди позаимствовали почти все особенности своей архитектуры с берегов Нила. Мы располагаем осязаемыми свидетельствами перистильных храмов и протодорических колонн, возведенных в Египте за столетия до появления древнейшего известного образца в Греции. Поэтому нам без колебаний следует отдать пальму

первенства в изобретении этих вещей египтянам, как мы, вероятно, были бы вынуждены поступить в отношении большинства греческих искусств и наук, если бы обладали знаниями, достаточными для того, чтобы проследить связующие звенья, которые когда-то соединяли их воедино, но которые сейчас в большинстве случаев утеряны или, по крайней мере, их трудно найти.

## ГРОБНИЦЫ.

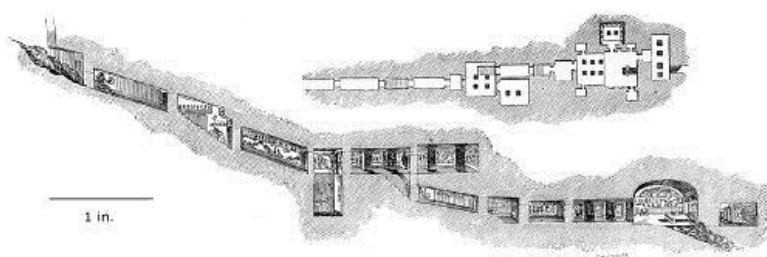
От первых 10 династий египетских царей сейчас мало что осталось, кроме их гробниц — вечных пирамид — а от людей, которыми они правили, остались только сооружения и вырубленные в скале раскопки, которые они подготовили для своего последнего пристанища.

Фиванские цари и их подданные не возводили пирамид, и ни одна из их гробниц не является структурной — все они выкопаны из живой породы; и от Бени-Хасана до Водопада равнина Нила повсюду окаймлена этими необычными памятниками, которые, если взять их в совокупности, возможно, потребовали большего количества труда для раскопок и украшения, чем даже все здания на равнине. Несомненно, что из этих гробниц можно узнать гораздо больше об искусстве, обычаях и истории Египта, чем из всех других памятников. До сих пор не было обнаружено ни одной гробницы какого-либо фиванского царя до 18-й династии; но все гробницы этой и последующей династий были найдены или, как известно, существуют в долине Бибан-эль-Молук, на западной стороне Фиванской равнины.

По-видимому, у этих королей был обычай сразу после восшествия на трон начинать готовить место своего последнего упокоения. Раскопки, по-видимому, продолжались непрерывно, год за годом, роспись и украшения заканчивались по мере продвижения, пока рука смерти не положила конец правлению короля и одновременно работам над его гробницей. Тогда все осталось незаконченным; карикатура художника и грубая работа

каменщика и штукатура были внезапно прерваны, как будто час кончины короля безвозвратно оторвал их от своих трудов.

Таким образом, гробница стала показателем продолжительности правления короля, а также его великолепия. Из них в Долине царей самым великолепным является тот, что был открыт Бельцони и теперь известен как дом Менептаха, строителя гипостильного зала в Карнаке. Она спускается под уклон примерно на 350 футов вглубь горы, верхняя половина ее довольно правильная в плане и направлении; но после продвижения до недостроенного зала с двумя колоннами направление меняется, и работы начинаются снова на более низком уровне, вероятно, потому, что они соприкасались с какой-то другой гробницей, или вследствие обнаружения какого-то изъяна в скале. Теперь он заканчивается большим и великолепным помещением с кованой крышей, в котором стоял, когда Бельцони открыл нарезной саркофаг;<sup>[58]</sup> но за ним был раскопан штрек, как будто он предназначался для того, чтобы перенести гробницу еще дальше, если бы король продолжал править.



32. План и разрез гробницы Менептаха в Фивах. Масштаб для плана от 100 футов до 1 дюйма; участок от 50 футов до 1 дюйма.

Гробница Рамзеса Майамуна, первого царя 19-й династии, более правильная и в некоторых отношениях столь же великолепная, как эта, и гробница Аменхотепа III. это также раскопки необычайной красоты, украшенные картинами самого лучшего времени. Однако, как и все гробницы, их великолепие больше зависит от росписей, покрывающих стены, чем от чего-либо, что строго можно назвать архитектурой, так что они вряд ли вписываются в рамки настоящей работы: то же самое можно сказать и о частных гробницах. За исключением гробниц Бени-Хасана, которые уже проиллюстрированы гравюрами на дереве № с [16](#) по [18](#), все эти гробницы представляют собой простые камеры или коридоры без архитектурных украшений, но их стены покрыты картинами и иероглифами, представляющими особый интерес и красоту. Вообще говоря, предполагается, что входы в эти гробницы должны были быть скрыты от народа после смерти короля. Однако едва ли возможно, чтобы столько усилий было затрачено и столько денег потрачено впустую на то, что было задумано как никогда больше не свидетельствующее о великолепии его основателя. Также очень непохоже на проницательность египтян пытаться сделать то, что было почти невозможно; ибо, хотя вход в пирамиду мог быть построен так, что его невозможно было узнать, выемку в скале никогда нельзя починить или замаскировать, и ее можно только временно замаскировать, завалив мусором. Предположим, что это предназначалось для сокрытия входов, такой прием был столь же неуклюж и вряд ли мог быть применен столь изобретательными людьми, сколь и оказался бесполезным, поскольку все царские гробницы в долине Бибан-эль-Молук были открыты и разграблены в прошлые века, а их местоположение и количество пользовались общественной известностью во времена греков и римлян. Многие частные гробницы имеют архитектурные фасады и, конечно же, никогда не предназначались для сокрытия, так что несправедливо

предполагать, что сокрытие входов в их гробницы когда-либо было особенностью фиванцев, хотя это, безусловно, было свойственно более ранним мемфисским царям.

## ОБЕЛИСКИ.

Другим классом памятников, почти исключительно египетских, являются обелиски, которые образуют такие поразительные объекты почти перед всеми старыми храмами страны.

Небольшие модели обелисков найдены в гробницах эпохи строителей пирамид и изображены на них иероглифами; но старейшим общественным памятником такого класса, который, как известно, существует, является памятник в Гелиополисе, воздвигнутый Осиртасеном, великим царем 12-й династии. Это, как и все остальные, цельный блок красивого красного гранита из Сиены, ограненный со всей точностью того времени, слегка сужающийся к вершине и примерно средней пропорции, имеющий высоту около 10 диаметров; без учета вершины он составляет 67 футов 4 дюйма.

Известно, что существуют два самых прекрасных из них: тот, что сейчас находится на Латеранской площади, первоначально построенный Тутмосом III, высотой 105 футов, и тот, что все еще существует в Карнаке, приписываемый Тутмосу II, высотой 107 футов. Оба теперь приписываются их сестре, царице Хатшепсут, которая, согласно записям, хвасталась, что они были добыты, перевезены и установлены в течение короткого промежутка в семь месяцев. Башни Луксора, возведенные Рамзесом Великим, одна из которых сейчас находится в Париже, имеют высоту более 77 футов; а в Риме есть две другие, каждая выше 80 футов.

В самом деле, в стенах Рима находится 12 таких памятников — больше, чем существует, по крайней мере, воздвигнуто, в стране, откуда они пришли; хотя, судя по количеству найденных украшений отдельных храмов, трудно подсчитать, сколько их когда-то существовало в Египте. По-видимому, они использовались исключительно в качестве монументальных колонн, отражающих стиль и титул короля, который их воздвиг, его благочестие и доказательства, которые он дал, посвятив эти монолиты божееству, которого он особенно хотел почтить.

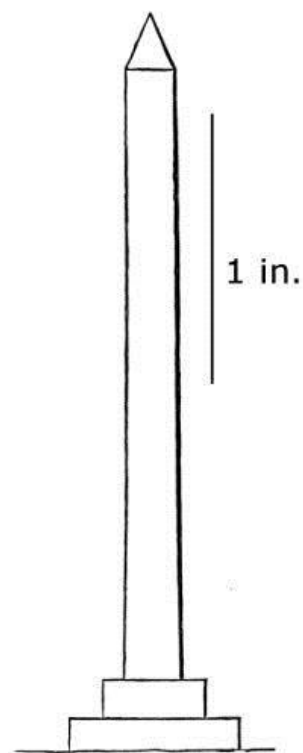
Уже отмечалось, что, почти без исключения, все пирамиды находятся на западном берегу Нила, все обелиски - на восточном; что касается первого класса памятников, то это, вероятно, вытекало из закона их существования, западный берег Нила во все века был предпочтительным местом для захоронений, но что касается последнего, то это, по-видимому, случайно. В Мемфисе, несомненно, было много памятников такого класса, и есть основания полагать, что западные храмы Фив также были украшены подобным образом. Однако это памятники, которые легко разрушить; и, судя по их форме, они настолько исключительно полезны для многих строительных целей, что не стоит удивляться, если многие из них исчезли за столетия, прошедшие с тех пор, как было возведено большее их количество.

### ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

За исключением одного небольшого царского павильона в Мединет-Хабу, в настоящее время в Египте не осталось ни одного строения, которое можно было бы справедливо отнести к образцам домашней архитектуры древних египтян; но в то же время в картинах и скульптурах мы располагаем таким количеством иллюстраций их домашних привычек, таким количеством планов, фасадов и видов, и даже моделями их жилищ всех классов, что нам нетрудно составить правильное суждение не только о стиле, но и о деталях их домашней архитектуры.

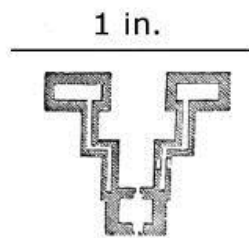
Хотя их дома не отличались той основательностью и монументальностью, которые отличали их храмы и дворцы, они, по-видимому, были по-своему едва ли менее прекрасны. Они, конечно, были меньшего масштаба и построены из более скоропортящихся материалов, но, похоже, были так же тщательно отделаны и декорированы с таким же вкусом, как и более крупные работы. Мы знаем также из сохранившихся до наших дней гробниц, что, хотя правление Египта было деспотией самого строгого класса, все же богатство страны было в значительной степени равномерно распределено между всеми классами и что роскошь и великолепие ни в коем случае не ограничивались ни царской семьей, ни пределами дворца. Таким образом, есть все основания полагать, что ушедшие в прошлое города были достойны украшавших их храмов, и что улицы были такими же великолепными и со вкусом отделанными, как и сами общественные здания, и демонстрировали, хотя и в более эфемерной форме, то же богатство и мощь, которые до сих пор поражают нас в сохранившихся великих памятниках.

Мистер Масперо в своей работе по египетской археологии, переведенной мисс Амелией Б. Эдвардс посвящает главу описанию существующих остатков частных жилищ и военной архитектуры. Примерами первых являются сравнительно небольшие здания, которые неизменно строились из необожженного кирпича; в окрестностях Мемфиса мистер Масперо обнаружил все еще стоящие стены высотой от 30 до 40 футов. Планы, нанесенные на стены гробниц 18-й династии, позволяют нам судить о масштабах и великолепии наиболее важных образцов. Как правило, они, по-видимому, имеют черты, явно заимствованные из храмовой архитектуры, то есть дворцам предшествуют пилоны, а дворы обнесены портиками. Из военной архитектуры самыми старыми крепостями являются крепости в Абидосе, Эль-Каб и Семне; в Абидосе самый ранний пример состоит из параллелограмма

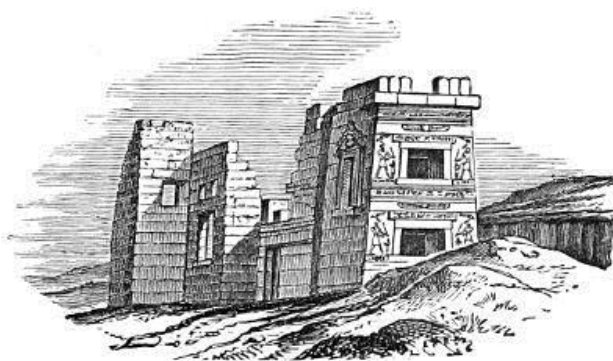


33. Латеранский обелиск. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма, для сравнения с масштабами других зданий.

грубой кирпичной кладки размером 410 на 223 фута. Стены, которые сейчас возвышаются на высоту от 24 до 36 футов. высокие, они несколько утратили свою первоначальную высоту: они имеют толщину около 6 футов в верхней части и были построены не равномерными слоями, а в виде огромных вертикальных панелей, которые легко отличить по характеру кирпичной кладки. В одном отделении ход кирпичей строго горизонтальный, в следующем он слегка вогнутый и образует очень плоскую перевернутую арку, крайняя часть которой опирается на землю. Чередование этих двух методов регулярно повторяется. Возможно, целью такого устройства было противостоять землетрясениям.



34. Павильон в Мединет Хабу. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

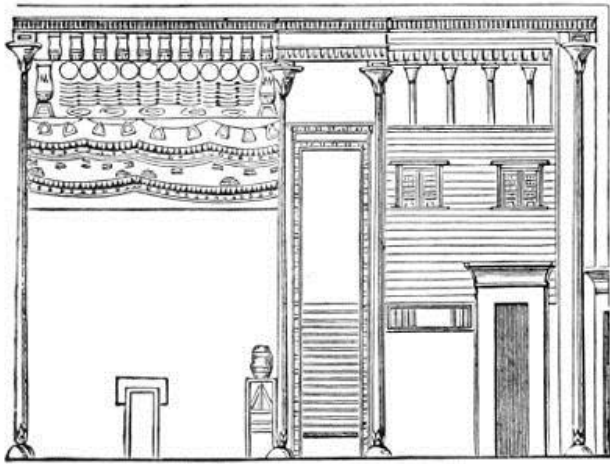


35. Вид на павильон в Мединет Хабу.

Ни одно здание не может составить большего контраста с храмом позади него, чем маленький павильон, возведенный в Мединет-Хабу Рамсесом, первым царем 19-й династии. Как видно из прилагаемого плана (гравюра на дереве № [34](#)), он необычно изломан и разнообразен по своим очертаниям, окружая небольшой дворик в форме креста. Он имеет 3 этажа в высоту и, собственно говоря, состоит всего из 3 комнат на каждом этаже, соединенных между собой длинными извилистыми переходами. Однако есть основания полагать, что это всего лишь фрагмент здания, и существуют основания, которые делают вероятным, что изначально все здание представляло собой квадрат шириной с фасад и имело другие помещения, вероятно, только из дерева или кирпича, помимо тех, которые мы сейчас находим. Это вряд ли умалило бы игривый характер дизайна, и, будучи раскрашенным, каким он был изначально, и с завершенными зубчатыми стенами или орнаментами, он должен был образовать композицию, столь же приятную, сколь и непохожую на наши обычные представления о египетском искусстве.

На другой иллюстрации в причудливом стиле самих египтян изображено трехэтажное жилище, верхний этаж которого, по-видимому, представляет собой, как и у ассирийцев, открытую галерею, поддерживаемую карликовыми колоннами. Нижние окна закрыты ставнями. В центре находится лестница, ведущая на верхний этаж, а по левую руку - навес, поддерживаемый деревянными столбами, который, по-видимому, был неотъемлемой частью всех жилищ высшего класса. Вообще говоря, эти дома показаны расположенными в садах, разбитых в причудливом формальном стиле, с павильонами, прудами и всеми другими атрибутами садов на Востоке в наши дни.





36. Возвышение дома. С египетской картины.

Во всех удобствах и элегантности строительства они, по-видимому, предвосхитили все, что было сделано в этих странах вплоть до наших дней. Действительно, по всей вероятности, древние египтяне превосходили современников в этих отношениях настолько же, насколько и в более важных формах архитектуры.

## ГЛАВА V

### ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ПЕРИОДЫ.

#### Содержание.

Упадок искусства—Храмы в Дендерах—Калабше—Фила.

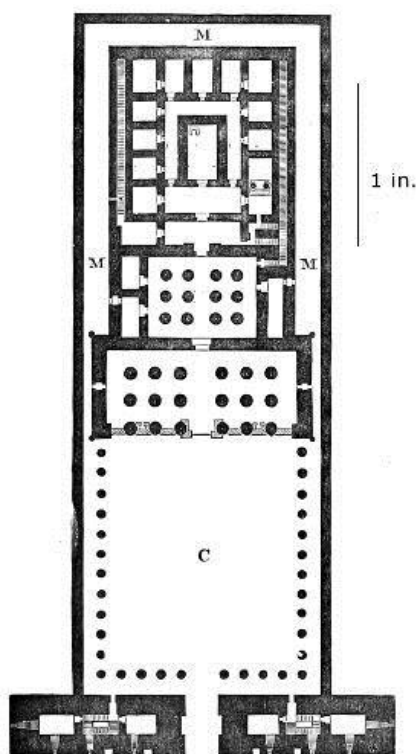
ТНЕ Третья стадия египетского искусства столь же исключительна, как и две предшествовавшие ей, и столь же непохожа на все, что происходило в других странах.

Со времен 19-й династии, с небольшим возрождением при царях-бубаститах 22-й династии, Египет переживал длительный период упадка, пока его несчастья не завершились вторжением персов при Камбизе в 525 году до н.э. С этого времени он находился в рабстве, более разрушительном, если не столь раздражающем, как господство Пастухов, пока не был освобожден более просвещенной политикой Птолемеев. При них она наслаждалась таким же большим материальным процветанием, как и при ее собственных фараонах; и ее архитектура и искусство тоже возродились, правда, не с величием или чистотой великой национальной эпохи, но все же с большим богатством и материальным великолепием.

Это продолжалось и при римском господстве, и, судя по тому, что мы находим в других странах, мы, естественно, ожидали бы найти следы влияния греческого и римского искусства в зданиях той эпохи. Однако это настолько мало соответствует действительности, что до открытия чтения иероглифических знаков ученые Европы ставили храмы Птолемеев и римлян в Дендере и Калабше перед храмами в Фивах в порядке датировки; и не могли обнаружить ни единой лепнины в архитектурных деталях, ни единой особенности в скульптуре и живописи, украшавших их стены, которая дала бы им намек на истину. Даже Клеопатра прекрасная представлена на этих стенах с отчетливо египетскими чертами лица и в тех же облегающих одеждах и обычных формах, которые были использованы на портрете Нотре Ари, царицы Рамсеса, или на портретах жен владельцев гробниц в эпоху пирамид 3000 лет назад. Египет фактически покорил своих завоевателей и заставил их перенять его обычаи и искусство и следовать по тому пути, который она так давно наметила для себя и которому следовала с таким странным упорством.

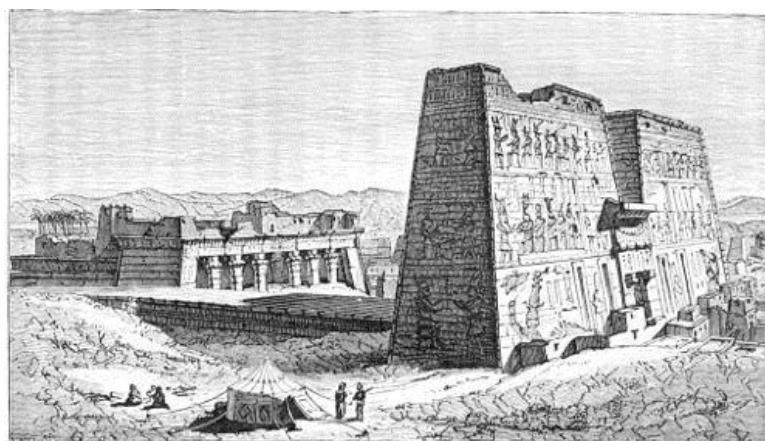
Некоторые храмы этой эпохи по размерам и богатству украшений вполне достойны великой эпохи, хотя их планы и обустройство в значительной степени отличаются. Больше нет никаких колебаний относительно того, следует ли называть их храмами или дворцами, поскольку все они предназначены исключительно для богослужения - и поклонения небесному Богу, а не обожествленному царю.

Что это за сооружения, будет хорошо понятно из прилагаемого плана Эдфу (Гравюра на дереве № [37](#)), который, хотя и не самый большой, является наиболее полным из сохранившихся. Он имеет 450 футов в длину и 155 в ширину и занимает более 70 000 футов; можно сказать, что его размеры равны размерам крупнейших наших средневековых соборов (Кельнского или Амьенского, например). Только части, а именно, суд с и площади м м— всего здания покрыты крышей, и поэтому его вряд ли можно сравнить со зданиями, полностью расположенными под одной крышей.....



37. План храма в Эдфу,  
Аполлинополис Магна.  
Масштаб 100 футов на 1 дюйм.  
  
допущен в их мрачные пределы.

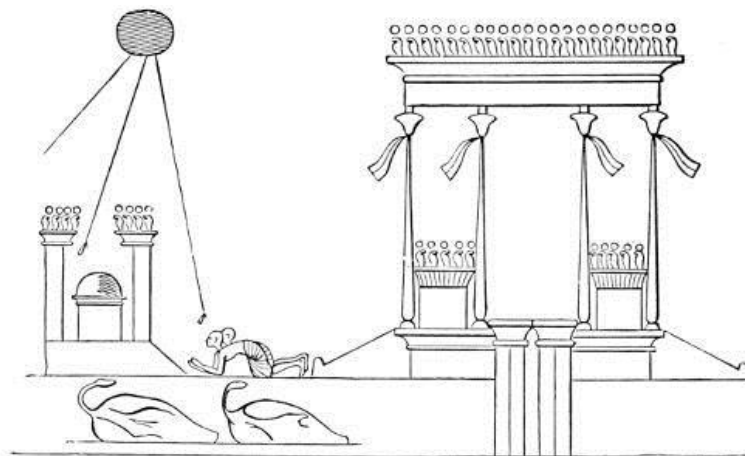
Перед храмом находятся два больших и великолепных пилона с воротами в центре, образующих фасад протяженностью 225 футов. Хотя этот образец утратил свой венчающий карниз, его скульптуры и орнаменты по-прежнему очень совершенны, и в целом его можно рассматривать как прекрасный образец своего класса, хотя по размерам он уступает многим из них эпохи фараонов. Внутри них находится двор размером 140 на 161 фут, с трех сторон окруженный колоннадой, а с четвертой стороны - крыльцо, или портик, который в храмах Птолемеев занимает место больших гипостильных залов фараонов. Он освещен спереди через низкие экраны, установленные между каждой из колонн, что редко встречается в храмах более раннего времени, хотя, по-видимому, часто встречается в домашних зданиях или постройках из дерева, безусловно, уже в середине 18 династии, как можно видеть на прилагаемой гравюре на дереве (№ 39), взятой из гробницы одного из солнцепоклоннических царей, правивших между Аменхотепом III. и Хорус. Отсюда мы переходим во внутренний, меньший по размеру притвор и снова через два прохода к темному и таинственному святилищу, окруженному еще более темными переходами и комнатами, хорошо рассчитанными на то, чтобы мистифицировать и внушать благоговейный трепет любому верующему или неوفиту, который может быть



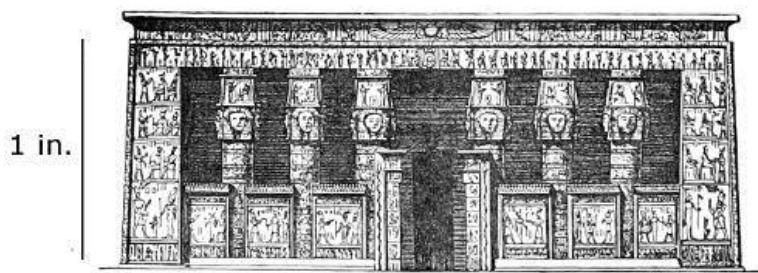
38. Вид храма в Эдфу таким, каким он был до того, как его расчистили и убрали жилища на крыше.

Знаменитый храм в Дендере похож на этот и немного больше, но у него нет переднего двора, пропилон и ограждающих внешних стен. Его фасад изображен на гравюре на дереве (№ 40). Его колонны с головами Изиды уступают колоннам Эдфу по вкусу или изяществу; но у него есть преимущество расположения, и этот храм не загроможден ни песком, ни хижинами, которые до сих пор уродуют так много египетских храмов. Следовательно, его воздействие на путешественников всегда более поразительно.

Римский храм в Калабше (гравюры на дереве № [42](#) и [43](#)), расположенный над Водопадом, является прекрасным образцом этих храмов меньшего масштаба. Секция (гравюра на дереве № [43](#)) показывает один из способов, с помощью которого скудный свет проникал во внутренние ячейки, и их градацию по высоте. Положение его пропилонов также является ярким примером неправильности, которая отличает все более поздние египетские стили от строгих, любящих пропорции строителей пирамид Мемфиса.



39. Барельеф в Тель-эль-Амарне.



40. Фасад храма в Дендере. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

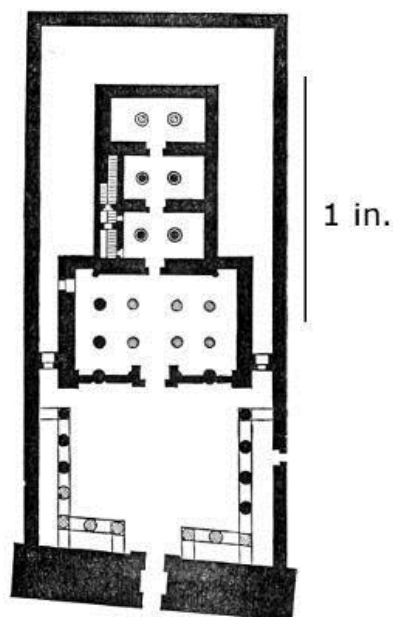
Эта неправильность плана нигде не была доведена до такой степени, как в храме Птолемеев на острове Филадельфия (Гравюра на дереве № [45](#)). Здесь нет двух зданий, почти нет двух стен, расположенных на одной оси или параллельно друг другу. Ни один готический архитектор в самые смелые моменты своей жизни никогда так свободно не играл со своими линиями или размерами, и никто, следует добавить, никогда не создавал ничего столь великолепно живописного, как это. В нем присутствует вся игра света и тени, все разнообразие готического искусства с массивностью и величием египетского стиля; и поскольку он все еще относительно цел и сохранил большую часть своего колорита, ни одно здание в Фивах не производит столь благоприятного впечатления о египетском искусстве, как это. Это правда, что она гораздо менее возвышенна, чем многие другие, но вряд ли можно назвать ее более прекрасной.

Несмотря на свою неправильность, этот храм имеет то преимущество, что он почти весь одинакового возраста и возведен по одному плану, в то время как более крупные здания в Фивах часто представляют собой скопление частей разного возраста; и хотя каждое из них прекрасно само по себе, результат часто получается не совсем таким гармоничным, как можно было бы пожелать. В этом отношении храмы Птолемеев, безусловно, имеют

преимущество, поскольку все они одного возраста и все завершены в соответствии с планом, по которому они были спроектированы; обстоятельство, которое, по крайней мере, в некоторой степени, компенсирует их заметную неполноту по размерам и стилю, а также незначительность всех украшений и деталей по сравнению с таковыми периода фараонов. В то же время следует признать, что эта неполноценность более очевидна в скульптуре эпохи Птолемеев, чем в ее архитектуре. Общий дизайн зданий часто величествен и импозантен, но детали всегда некачественны; а скульптура и живопись, которые в великую эпоху так много добавляли к красоте целого, в эпоху Птолемеев всегда расточались, были плохо расположены, бессмысленны и вредили общему эффекту, вместо того чтобы усиливать и улучшать его.



41. Колонна из портика Дендеры.



42. План храма в Калабше. Масштаб 100 футов 1 дюйм.

На восточной стороне острова находится очень красивое сооружение, известное как “ложе фараона” (п). Это продолговатое прямоугольное здание поздней постройки, окруженное межколонной перегородкой с 18 колоннами. Его крыша была выложена каменными плитами, опирающимися на деревянные балки, гнезда для приема которых сохранились до сих пор. В западной стене есть дверной проем, а в восточной - еще один, выходящий на каменную террасу или набережную. Считается, что подобные сооружения существовали в Фивах, недалеко от реки, и соединялись дамбами с храмами; следовательно, они могли служить залами, из которых начинались процессии после высадки из лодок на реке.

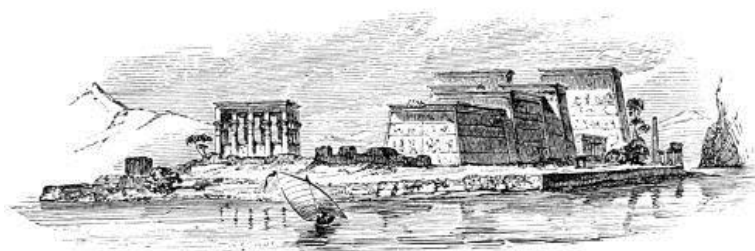
Каким бы странным это ни казалось на первый взгляд, мы знаем меньше о нравах и обычаях египетского народа во времена греческого и римского владычества, чем о них во времена более ранних династий. Все здания, возведенные после времен Александра, дошедшие до нашего времени, по сути, являются храмами. Не сохранилось ничего, что можно было бы назвать дворцом или павильоном, и не известно о существовании никаких гробниц, за исключением некоторых, датированных римской эпохой в Александрии. Следовательно, у нас нет изображений садов с их виллами и прудами с рыбой; нет ферм с их скотом; нет фермерских дворов с их гусями и утками; нет пахоты или сева; нет изображений механических искусств; нет танцев или увеселений; нет оружия или кампаний. Короче говоря, ничего, кроме поклонения в его наиболее материальной и наименее интеллектуальной форме.



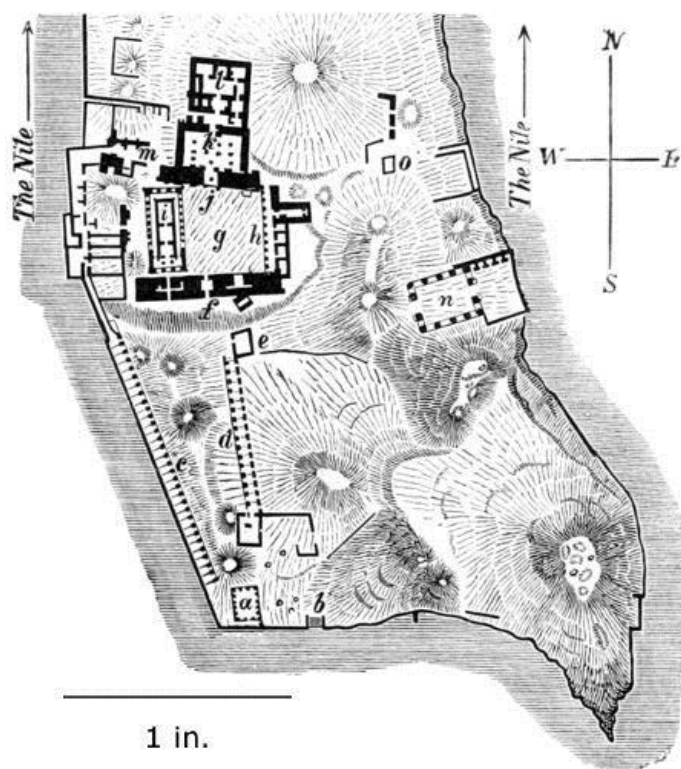
43. Часть храма в Калабше. 50 футов на 1 дюйм.

Это любопытная инверсия обычно принятых догм по этому вопросу, но когда мы читаем историю Египта в том виде, в каком она написана на его памятниках, мы обнаруживаем, что

сначала он был полностью занят мирным искусством, земледелием и трудолюбием, избегал войны и жречества и был в высшей степени практичен во всех своих начинаниях. В средний период мы находим ее наполовину политической, наполовину религиозной; она скатилась от своего раннего счастливого положения к такому положению дел, какое существовало в Европе в средние века. На ее третьей и последней стадии мы находим ее подпавшей под абсолютное влияние самого унижительного суеверия. Мы знаем от ее хозяев, что в то время у нее не было политической свободы и внешнего влияния; но мы вряд ли ожидали увидеть, что она все глубже и глубже погружается в суеверия в то время, когда мир продвигался вперед такими быстрыми шагами на пути цивилизации, как это было в эпоху Александра и Константина. Вероятно, именно вследствие этого ретроградного курса ее цивилизация так полностью погибла под влиянием восходящей звезды христианства; и что задолго до арабского завоевания от нее не осталось и следа ни в какой форме. То, что выдерживало превратности 3000 лет и было полным и стабильным при Адриане, исчезло, когда на трон вошел Константин.



44. Вид на храм в Филе.



45. План храма в Филе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



Если, однако, их цивилизация ушла так внезапно, то их постройки сохранились до наших дней; и в целом, мы, возможно, можем с уверенностью утверждать, что египтяне были самым главным строительным народом из всех, с кем мы знакомы, и наиболее успешными во всех своих попытках на этом пути. Греки, это правда, превосходили их в утонченности и красоте деталей, а также в классе скульптуры, которой они украшали свои здания, в то время как готические архитекторы намного превосходили их в конструктивном мастерстве; но за этими исключениями никакие другие стили не могут соперничать с ними. В то же время ни греческие, ни готические архитекторы не понимали более точно всех градаций искусства и точного характера, который должен быть придан каждой форме и каждой детали. Будь то простая пирамида с плоскими гранями, переполненный и массивный гипостильный зал, игривый павильон или роскошное жилище — во всем этом египтяне прекрасно понимали, как сделать так, чтобы общий дизайн выражал именно то, что хотели, и чтобы каждая деталь и все различные материалы вносили свой вклад в общий эффект. Они также лучше, чем любая другая нация, понимали, как использовать скульптуру в сочетании с архитектурой и как заставить свои колоссы и аллеи сфинксов объединяться в части единого великого замысла, и в то же время использовать исторические картины, незаметно переходящие в иероглифы, с одной стороны, и в скульптуру, с другой, — связывая все воедино высочайшим классом фонетического произношения. С помощью самых ярких красок они, таким образом, объединили все эти искусства в одно великое целое, непревзойденное ни в чем, что видел мир за тридцать веков борьбы и устремлений, прошедших со времен блистательных дней великого царства фараонов.

#### МАВЗОЛЕЙ СЕРАПЕУМ И АПИСА.

Остатки Серапеума и места захоронения священных быков (которым при жизни поклонялись в Мемфисе) были обнаружены М. Мариеттом в 1860-61 годах. Было найдено достаточно следов первого, чтобы показать, что по своему устройству он напоминал обычный египетский храм, а именно: с пилонами, перед которыми тянулась аллея сфинксов, и замкнутым пространством позади с залами и камерами, в одной из которых был вход в наклонный проход, ведущий к подземным галереям. Более ранние гробницы 18-й, 19-й и 20-й династий были высечены в скалистой платформе. С 22-й по 25-ю династию быков хоронили в подземной галерее. Та же система была принята со времен 26-й династии до времен более поздних Птолемеев (около 50 до н.э.), но галереи были большего размера и великолепия, протяженностью 400 ярдов, а быков хоронили в огромных гранитных саркофагах, установленных в нишах по обе стороны галерей, но никогда друг напротив друга. Главная историческая ценность находки заключается в стелах, или табличках с надписями, числом около 500, помещенных туда в качестве пожертвований благочестивыми посетителями, основные образцы которых сейчас находятся в музее Гизе или в Лувре.



## ГЛАВА VI.

### ЭФИОПИЯ.

#### Содержание.

#### Королевство Мероэ—Пирамиды.

Это долгое время было вопросом ученых, поднялась ли цивилизация вверх или спустилась по Нилу — было ли фактом, как, очевидно, верили греки, что Мероэ было прародиной государства, откуда египтяне мигрировали на север, принеся с собой религию и искусства, которые впоследствии процветали в Фивах и Мемфисе, — или же они были развиты на плодородных равнинах Египта и только в более поздние времена распространились на Верхний Нил.

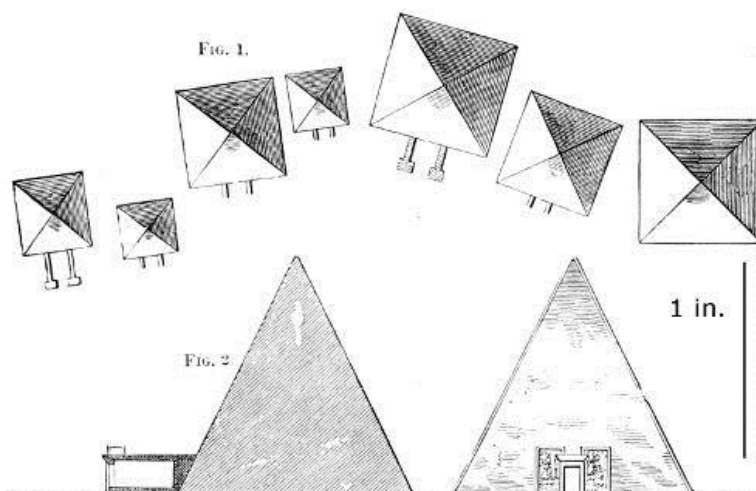
Недавние открытия сделали почти несомненным, что последнее является правильным изложением фактов — по крайней мере, в исторические времена, — что плодородная и легко обрабатываемая Дельта была первой заселенной и цивилизованной; затем Фивы, а затем Мероэ. В то же время ни в коем случае нельзя исключать, что эфиопы были того же происхождения, что и фиванцы, хотя и существенно отличались от мемфитов, и что первые, возможно, относились к этим отдаленным родственникам с уважением, возможно, даже с некоторой долей полусуеверного почтения из-за своего отдаленного положения в центре малонаселенного континента, и, как следствие, придумали те басни, которые греки истолковали слишком буквально.

Если какая-либо подобная ранняя цивилизация и существовала на этих землях, ее записи и памятники исчезли. В настоящее время в Мероэ не найдено ни одного здания, датированного временем великого царя Тирхака из 25-й египетской династии, с 724 по 680 год до н.э., если только это не здания, носящие имя одного царя, Амума Гори, который был связан с вторгшейся расой солнцепоклонников, прервавшей непрерывную преемственность царей 18-й династии. Все их памятники были намеренно разрушены их преемниками; и почти единственными сохранившимися у нас свидетельствами о них являются гроты Тель-эль-Амарны, покрытые их скульптурами, которые, следует признать, имеют значительное сходство по стилю с теми, что найдены в Эфиопии. Даже это указание слишком незначительно, чтобы представлять большую ценность; и мы должны дожидаться какого-либо дальнейшего подтверждения, прежде чем основывать на нем какие-либо рассуждения.

Главными памятниками Тирхаки являются два храма в Гибель-Баркале, единственной изолированной горе недалеко от большого южного изгиба реки. Один из них представляет собой большой первоклассный храм чисто египетской формы и дизайна, около 500 футов в длину и 120 или 140 в ширину, состоящий из двух больших дворов с их пропилонами, а также с внутренними залами и святилищами, устроенными так же, как в Рамзеуме в Фивах (гравюра на дереве № [19](#)), и почти в том же масштабе, что делает вероятным, что одно является копией другого.

Другой храм, расположенный рядом с этим, но, как обычно, несимметричный, состоит из внешнего зала размером примерно 50 на 60 футов, крышу которого поддерживают четыре

ряда колонн, все с капителями, представляющими фигуры Тифона или бюсты Исиды. Она ведет во внутреннюю камеру или святилище, вырубленное в скале.<sup>[60]</sup>



#### 46. Пирамиды в Мероэ. (Из книги Хоскинса "Путешествия по Эфиопии".)

Илл. 1.—План основной группы. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Рис. 2.—Сечение и высота отмеченного объекта А. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Повсюду разбросаны останки поменьше, указывающие на существование города на этом месте, но ничего архитектурно важного.

Самыми замечательными памятниками эфиопского царства являются пирамиды, из которых были обнаружены и описаны три большие группы. Основная группа находится в месте под названием Данкела, предполагаемом месте древнего Мероэ, на 17 ° северной широты. Другой находится в Гибель-Баркале; третий - в Нурри, на несколько миль ниже последнего названного, но, вероятно, всего лишь еще один некрополь того же города.

По сравнению с великими мемфитскими пирамидами эти самые незначительные по размеру — самая большая в Нурри имеет размеры всего 110 на 100 футов; в Гибель-Баркале самая большая имеет площадь всего 88 квадратных футов; в Мероэ ни одна из них не превышает 60 футов в каждую сторону. Они также отличаются по форме от египетских, будучи намного круче, поскольку их высота обычно равна ширине основания. Все они также имеют рулонную лепнину по углам, и у всех есть небольшое крыльцо или пронаос, пристроенный с одной стороны, обычно украшенный скульптурой и образующий либо часовню, либо, что более вероятно, место, где был установлен гроб умершего. От греков мы знаем, что эфиопы не только не скрывали тела своих умерших, но и хранили их в каком-то прозрачном веществе, которое делало их постоянно видимыми после смерти.<sup>[61]</sup>

Для тех, кто знаком с жесткой ориентацией пирамид Нижнего Египта, возможно, самой поразительной особенностью пирамид является более чем фиванская неправильность, с которой они были расположены: никакие две пирамиды никогда не располагались, кроме как случайно, под одним и тем же углом к меридиану, но все они были сгруппированы с самым живописным разнообразием, как, по-видимому, диктовала случайность.

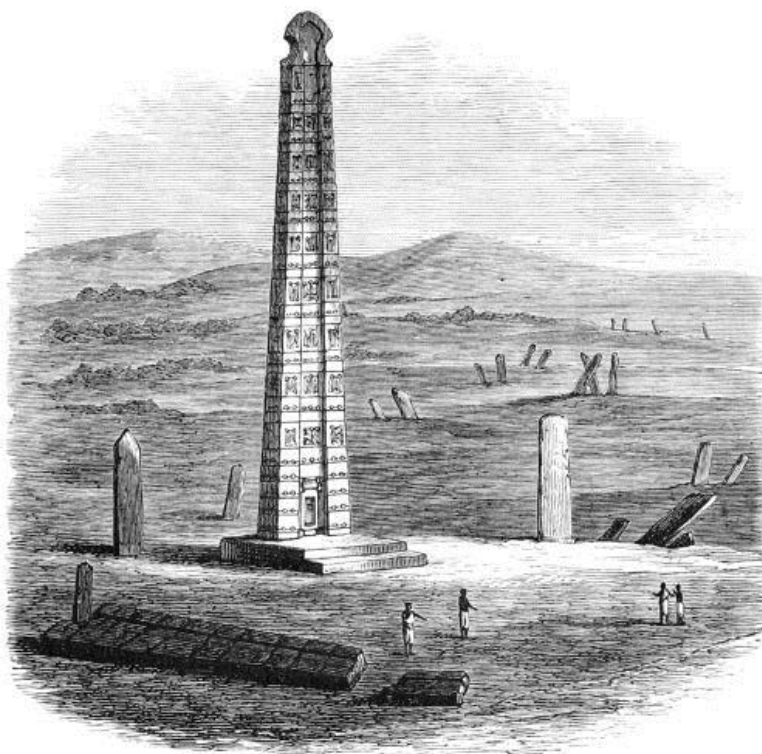
Среди их конструктивных особенностей можно упомянуть то, что все они, по-видимому, были сначала построены в виде последовательных террас, каждая из которых меньше по

размерам, чем расположенная под ней, что-то вроде великой пирамиды в Саккаре (гравюра на дереве № 9), которые впоследствии были сглажены внешним прямолинейным покрытием.

Как и храмы Гибель-Баркала, все эти здания, по-видимому, относятся к эпохе Тирхака Эфиопского царства. Крайне маловероятно, что какая-либо из них столь же древняя, как времена Соломона, или что какая-либо из них позже эпохи Камбиза, поскольку все признаки, по-видимому, указывают на дату между этими двумя великими эпохами и на связь истории Африки с историей Азии.

Руины в Вади-эль-Оотибе, немного выше по течению Нила, чем Мероэ, возможно, следует также упомянуть здесь, хотя бы из-за значения, придаваемого им Хереном, который думал, что обнаружил в них руины храма Юпитера Амона. Однако все они выдержаны в униженном стиле худшей эпохи птолемеевского или римского искусства в этой стране. Они полностью лишены иероглифов или каких-либо указаний на святость или важность, и не может быть никаких сомнений в том, что это остатки караван-сарая на великом торговом пути между Египтом и Аксумом, по которому большая часть товаров Востока прибывала в Александрию во времена ее расцвета.

Хотя дата этих памятников сильно отличается от только что описанных — за исключением последнего, — здесь, возможно, следует упомянуть группу самых исключительных памятников мира — обелиски Аксума. Говорят, что первоначально их было 55, четыре из них равны изображенным на прилагаемой гравюре на дереве, которая представляет собой единственную сохранившуюся в настоящее время; но есть фрагменты нескольких из них, валяющиеся повсюду, и некоторые из меньших все еще стоят, все того же класса и очень похожи по дизайну на большую. Его высота, по словам лорда Валентии, составляет 60 футов, ширина у основания почти 10, и он сделан из одного камня. Идея явно египетская, но детали индийские. На самом деле это индийская девятиэтажная пагода, переведенная на египетский язык в первом веке христианской эры!



#### 47. Обелиски в Аксуме. (Из "Путешествий" лорда Валентии.)

Храм, наиболее похожий на него в Индии, вероятно, находится в Бодх Гья. В своем нынешнем виде он, несомненно, более современен, но, вероятно, сохраняет многие свои первоначальные черты. Это также напоминает башню в Читторе,<sup>[62]</sup> но башни из-за своей формы являются такими хрупкими сооружениями, что, безусловно, девять десятых тех, что когда-то существовали, погибли; и только потому, что они все еще так часто встречаются в Китае и других буддийских странах, мы уверены, что правдивы отчеты, которые представляют их такими же частыми, как и в стране их рождения. Как бы то ни было, этот исключительный монолит в точности представляет тот любопытный союз индийского и египетского искусства, который мы ожидали бы найти в месте, где соприкоснулись два народа, и привлёк архитектуру, чтобы символизировать их коммерческий союз.

## КНИГА II.

### ГЛАВА I.

#### АССИРИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

##### ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

Это ни в коем случае не является невозможным, что богатая аллювиальная равнина Шинар могла быть заселена человеком еще в долине Нила; но если бы это было так, несомненно, что первые обитатели этой земли не оставили никаких следов своего пребывания, которые до сих пор вознаграждали исследования современных исследователей. Насколько бы далеко ни простирались наши знания в настоящее время, у нас есть доказательства существования примитивных рас человечества в долинах Франции и Англии в гораздо более ранний период, чем мы находим их останки на берегах Евфрата или Нила. Верно, что эти европейские следы доисторического человека не являются архитектурными, и, следовательно, им здесь не место, за исключением того, что они освобождают нас от пут хронологии, которая сейчас признана слишком ограниченной по продолжительности, но которая до сих пор мешала нам осознать, как мы могли бы это сделать, значение истории архитектуры на ее ранней заре.

К несчастью для нашего исследования халдейской древности, труды Бероса, единственного известного нам местного историка, дошли до нас в еще более фрагментарном виде, чем списки Манефона, и памятники пока не позволили нам настолько полно восполнить эти недостатки, хотя есть все шансы, что в конечном итоге они сделают это в значительной степени. Между тем, наиболее успешной попыткой восстановить текст, которая была предпринята, является попытка герра Гутшмида,<sup>[63]</sup> и вполне вероятно, что даты, которые он называет, очень близки к истине. Отвергая 1—ю династию 86 халдеев и их 34 080 лет как мифическую или просто выражающую веру историка в то, что страна была населена халдейской расой задолго до мидийского вторжения, он относит это событие к 2458 году до н.э. Его таблица династий выглядит следующим образом.-

|      |    | Годы.   |     | до н.э.              |
|------|----|---------|-----|----------------------|
| II.  | 8  | Мидян   | 224 | года, начиная с 2458 |
| III. | 11 | халдеев | 258 | 2234                 |

|                       |    |            |     |      |
|-----------------------|----|------------|-----|------|
| IV.                   | 49 | халдеев    | 458 | 1976 |
| V.                    | 9  | арабов     | 245 | 1518 |
| VI.                   | 45 | ассирийцев | 526 | 1273 |
| VII.                  | 8  | ассирийцев | 122 | 747  |
| VIII.                 | 6  | Халдеи     | 87  | 625  |
| Персидское завоевание |    |            |     | 538  |

Поскольку каждый прогресс, достигнутый либо в расшифровке надписей, либо в исследовании руин с тех пор, как было предложено это прочтение, имел тенденцию подтверждать его правильность, справедливо предположить, что оно очень близко отражает истинную хронологию страны от Нимрода до Кира. Предполагая, что это так, интересно отметить, что завоевание Мидией Вавилонии лишь незначительно предшествовало вторжению гиксосов в Египет и что укрепление Авариса “против ассирийцев”<sup>164</sup> было синхронно с возвышением великой Халдейской династии, скорее всего, при Нимроде, до н.э. 2234. Если это так, то вся древняя цивилизация Египта при царях-строителях пирамид исчезла еще до начала истории Вавилонии. Фиванские цари 12-й династии распространили свои завоевания на Азию и таким образом, по-видимому, вернули реакцию скифского вторжения на их собственную доселе неприкосновенную землю, и благодаря этому великому смешению народов Азия впервые осознала свое величие.

Из этой таблицы мы, по—видимому, узнаем, что иностранное вторжение в Мидию — кем бы оно ни было - нарушило мирный уклад халдейского царства примерно за двадцать пять веков до христианской эры.

Они, в свою очередь, были изгнаны, чтобы освободить место халдейским династиям, которые, как мы имеем все основания предполагать, были основаны Нимродом примерно в 2235 году до н. э.

Это царство, по-видимому, просуществовало около семи столетий без каких-либо заметных перерывов, а затем было свергнуто вторжением с запада примерно в 1518 году до н.э. Может ли это означать завоевание Египта царями великой 18-й династии?

Подавление халдеев позволило ассирийцам поднять голову и основать великое царство, впоследствии известное как Ниневия, примерно в 1273 году. В течение шести с половиной столетий они были великим народом Азии, и во второй половине этого периода построили все те дворцы, которые так недавно были раскопаны.

В свою очередь, они были повержены царями Вавилонии, которые основали второе Халдейское царство около 625 года, но только для того, чтобы уступить место персам при Кире в 538 году, спустя немногим более столетия.

Как и в долине Нила, первое царство было основано недалеко от устья Евфрата и процветало там в течение столетий, прежде чем его вытеснило Ниневийское царство, точно так же, как Фивы унаследовали более раннюю резиденцию власти по соседству с Мемфисом.

Благодаря удачному использованию скульптурных плит из алебаstra для облицовки стен дворцов в великий период процветания Ассирии, мы имеем возможность с полной уверенностью восстановить план царских дворцов того периода, а вследствие еще более удачного внедрения каменной кладки в персидский период — после того, как они вступили



в контакт с греками, — мы можем понять конструкцию этих зданий и восстановить форму многих частей, которые изначально были деревянными и погибли. На равнинах Шинара не было природных строительных материалов длительного пользования, и даже древесины или любого другого вида топлива, по-видимому, было настолько мало, что архитекторы слишком часто довольствовались использованием кирпичей, высушенных только на солнце. Следствием этого является то, что здания ранних халдеев теперь, как правило, представляют собой бесформенные массы, планам которых часто чрезвычайно трудно следовать, и ни в одном случае не было обнаружено ни одного сооружения настолько законченного, чтобы мы могли быть совершенно уверены, что действительно знаем о нем все. К счастью, однако, храмы в Вурке и Мугейре становятся понятными при сравнении с Бирс-Нимрудом и так называемой гробницей Кира, а дворцы Ниневии и Хорсабада — с соответствующими дворцами в Сузах и Персеполе. Следовательно, если мы попытаемся изучить архитектуру Халдеи, Ассирии или Персии как отдельные стили, мы обнаружим, что они настолько фрагментарны из-за несовершенства материалов, из которых они были выполнены, что трудно понять их формы. Но, взятый как последовательное развитие одного великого стиля, целое становится легко понятным; и если бы раскопки на юге проводились с чуть большей тщательностью, возможно, не осталось бы ни одной детали, которая была бы способна к удовлетворительному объяснению. Однако, несмотря на то, что это так, исследования последних пятнадцати лет позволили нам составить очень полное представление о том, какой была архитектура долины Евфрата в течение 2000 лет, когда она оставалась великой независимой монархией. Это глава в истории искусства, которая для нас совершенно новая и которая может привести к наиболее важным результатам в прояснении наших представлений о происхождении стилей. К сожалению, это верно только в научном смысле. За исключением зданий в Персеполесе, все погребено или нагромождено в таком беспорядке, что проходящий мимо путешественник ничего не видит. Только путем изучения и сравнения разум в конце концов осознает величие и красоту самой великолепной из восточных монархий, или любого человека можно заставить почувствовать, что он действительно видит скульптуры, созданные Сарданапалом, или таблички, которые Навуходоносор приказал выгравировать.

Из-за фрагментарного характера материалов, возможно, следует признать, что изучение древней архитектуры Центральной Азии является более сложным и менее привлекательным занятием, чем изучение архитектуры других стран и более знакомых форм. С другой стороны, это огромный триумф для изучающего искусство философа — проникнуть так далеко назад, к истокам азиатской цивилизации. Кроме того, для изучающего историю является огромным приобретением соприкосновение с деяниями королей, имена которых были ему знакомы как нарицательные, но о существовании которых у него до недавнего времени не было никаких осязаемых доказательств.

В дополнение к этому следует признать, что ассирийские исследования, начатые в 1843 году М. Боттой в Хорсабаде и временно прекращенные началом войны в 1855 году, добавили совершенно новую главу в нашу историю архитектуры; и, за исключением египетской, вероятно, самую древнюю, которую мы когда-либо могли надеяться получить. Это, правда, не соперничает с древним Египтом, поскольку пирамиды все еще сохраняют превосходство на 1000 лет над всем, что до сих пор было обнаружено в долине Евфрата, и теперь мы знаем, по крайней мере приблизительно, что мы можем ожидать найти на берегах этой знаменитой реки. Определенно, ни в Индии, ни в Китае, ни в остальной Азии нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало эти памятники древности; и в Европе, что бы ни говорили о первобытном человеке, мы вряд ли можем ожидать найти какое-либо сооружение, датированное до Троянской войны. Следовательно, вся наша история должна начинаться с Египта и Ассирии — за их пределами все остается предположениями, и вряд ли можно надеяться на новые области открытий.

Ассирийские открытия также чрезвычайно важны для получения данных, которые позволяют нам понять то, что следует дальше, особенно в истории архитектуры Греции. Сейчас, вероятно, никто не сомневается, что дорийские греки позаимствовали идею своего дорического ордера у колонн Бени-Хасана (гравюры № 15 и 16) или Нубии — или, скорее, возможно, у каменных опор Мемфиса или Наукратиса,<sup>[65]</sup> с которых сами были скопированы эти образцы, высеченные в скале. Но происхождение ионного элемента всегда было загадкой. Мы действительно знали, что греки практиковали его главным образом в Малой Азии — отсюда и его название; но мы никогда не знали, насколько по сути азиатским он был, пока нам не открылась архитектура Ниневии, и пока, изучая его через здания Персеполя, мы не почувствовали, насколько полностью ионический ордер был греческим усовершенствованием деревянных и несколько варварских порядков долины Евфрата.

Не менее, а может быть, и более важно знать, что в Халдее мы можем проследить происхождение тех буддийских стилей искусства, которые впоследствии распространились по всей Восточной Азии, и, возможно, это также зачатки архитектуры Южной Индии.<sup>[66]</sup> Эти сходства, однако, еще не проработаны, на них едва ли даже намекают; но они, несомненно, однажды станут наиболее важными для прослеживания истоков религиозного развития дальнего Востока.

В этих исследованиях нам мало что помогают ни литература, ни язык страны. Если сходство когда-нибудь и будет прослежено, то только через архитектуру, и только благодаря ей; но есть все шансы, что при надлежащем изучении ее окажется достаточно для этой цели.

Вряд ли есть необходимость даже упоминать о расшифровке таинственных писем халдеев. Вероятно, сейчас нет никого из живущих, кто следил за ходом расследования с какой-либо подобающей степенью изученности, у кого есть какие-либо сомнения относительно общей правильности интерпретации надписей, обозначенных стрелками. Как ни странно, большая трудность возникает в отношении имен собственных, которые, как правило, пишутся не фонетически, а состоят из символов. Это вызывает тревогу, поскольку эти названия предоставляют наиболее удобный способ сравнения памятников с нашей историей; а неопределенность в их произношении побудила многих вообразить, что основа всей системы неустойчива. Но все это с каждым днем становится все менее и менее важным по мере того, как сама история складывается из самих памятников. Также может быть правдой, что при попытке буквального перевода метафизических или астрологических трактатов все еще могут существовать разногласия относительно истинного значения данного отрывка; но простые исторические повествования можно читать почти с такой же уверенностью, как главу Геродота или Плутарха; и с каждым днем увеличивается легкость, с которой их можно расшифровать, и увеличивается запас материалов и фактов, с помощью которых показания могут быть проверены или исправлены.

На основании уже собранных материалов в сочетании с изложенной выше хронологией мы можем разделить архитектурную историю стран Средней Азии в период их древнего величия на три отдельные и четко очерченные эпохи.

первое. Древний вавилонский или халдейский период, охватывающий период с 2234 по 1520 год до н.э., включающий руины в Вурке, Мугейре, Абу Шахрейне, Ниффере, Калех Шергате и др. Храмы, гробницы и частные жилища, все типичные для туранской или скифской расы.

2-й. Ассирийское и второе халдейское царства, основанные около 1290 г. до н.э. и простиравшиеся вплоть до разрушения Вавилона Киром в 538 г. до н.э., включающие в себя все здания Нимруда, Коюнджика, Хорсабада и второго Вавилона. Архитектура, по сути,



дворцовая, без гробниц и нескольких храмов, свидетельствующая о существовании семитской расы.

3-й. Персидский, начиная с Кира, 538 г. до н.э., и заканчивая Александром, 333 г. до н. э., включавший Пасаргады, Сузы и Персеполь. Архитектура скопирована с предыдущей: роскошная, с каменными гробницами и маленькими храмами. Возможно, она арийская, но настолько странно смешанного характера, что ее почти невозможно отличить от родственных стилей. Либо кажется, что Кир и его потомки были туранской крови, правя арийским народом, либо что они были арийцами, но среди их подданных было настолько сильное вливание туранцев, что они были вынуждены следовать их моде. Возможно, немного и того, и другого: но, принимая доказательства в их нынешнем виде, кажется, что первая гипотеза наиболее близка к истине. Эти высеченные в скале гробницы и великолепие их погребального убранства в целом сильно отдают скифской кровью; а их великолепные дворцы, их любовь к искусству, великолепие их государственного устройства и церемониала - все указывает на чувства, гораздо более распространенные среди туранцев, чем на что-либо, когда-либо встречавшееся у королей или людей арийской расы.

Однако ни один из этих стилей не является совершенно чистым или отличным один от другого. Эти три расы всегда населяли страну, как и сейчас. И как в этот час турецкий правитель издает свои указы на турецком, арабском и персидском языках, так и Дарий написал историю своего правления на скалах Бехистуна на персидском, ассирийском и древнескифском, или мидийском, языке. Те же три расы населяли страну тогда, что и сейчас. Но каждая раса была высшей в только что приведенном порядке, и стиль каждой из них преобладал в период их господства, хотя и был пропитан чувствами и особенностями двух других. Именно это, действительно, придает архитектуре страны той эпохи особую ценность для археолога. Три великих стиля мира расположены здесь в таком тесном соседстве, что их можно рассматривать как единое целое, иллюстрирующее и дополняющее друг друга, но все же достаточно различимое, чтобы никогда не терять своих наиболее заметных характеристик. Материалов, надо признать, все еще немного, чтобы все это прояснить; но каждый день их дополняет, и даже сейчас никто, знакомый с архитектурным анализом, не может ошибиться, распознав ведущие черты исследования.

## ГЛАВА II.

### ХАЛДЕЙСКИЕ ХРАМЫ.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

##### ДАТЫ.

|                              |              |                   |
|------------------------------|--------------|-------------------|
| Нимрод                       | до н.э. 2234 | ?                 |
| Урух. Бовария, Вурка,        | 2093         |                   |
| Илги                         | 2070         |                   |
| Чедорлаомер,                 | 1976         |                   |
| Исми Дагон,                  | 1850         |                   |
| г. Шамас, вул. Калех Шергхат | 1800         |                   |
| Син Шада. Wuswus?            | 1700         |                   |
| Сур Син                      | 1660         |                   |
| Пурна Пурьяс                 | 1600         |                   |
| арабские завоеватели         | 1500         | ? <sup>[67]</sup> |

Уже были восстановлены имена пятнадцати или шестнадцати царей, принадлежащих к этим старым династиям, и остатки примерно десяти или двенадцати храмов были идентифицированы как основанные ими; но, к сожалению, ни один из них не находится в достаточно совершенном состоянии, чтобы дать какую-либо уверенность относительно того, что они полностью относятся к этому возрасту, и все они находятся в таком разрушенном состоянии, что, используя всю имеющуюся у нас информацию, мы пока не можем должным образом восстановить храм древнехалдейской эпохи.

Несмотря на это, получение такого большого объема знаний о храмах, которые раньше были нам известны только по смутным описаниям греков, и которые являются самыми

ранними формами того типа храмов, который впоследствии постоянно появлялся на Востоке, является большим достижением для истории архитектуры.

Было бы вопреки всему опыту предполагать, что у народа туранского происхождения не должно быть каких-либо храмов, но, кроме описания греками храма или гробницы Бела, нам нечем руководствоваться. Теперь у нас есть четкое представление о том, каковы были общие очертания их храмов, и даже если мы не можем проследить их происхождение, мы можем, по крайней мере, проследить за их потомками. Теперь, кажется, нет никаких сомнений в том, что многие, возможно, большинство буддийских архитектурных форм в Индии и далее на восток были заимствованы с берегов Евфрата. Многие ссылки все еще отсутствуют; но полезно знать, что Бирс Нимруд - это тип, который две тысячи лет спустя был скопирован в Пагане в Бирме и Боро Будд на Яве; и что происхождение от них можно легко проследить в этих странах и в Китае до наших дней.

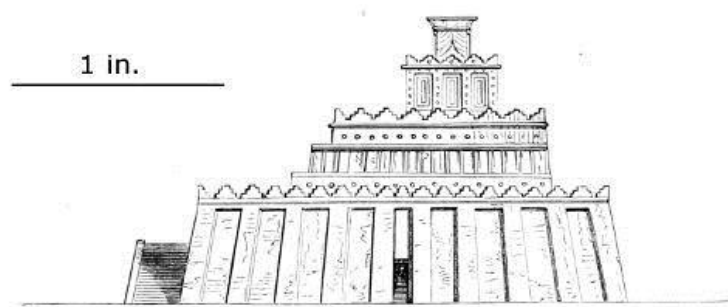
Основная причина, по которой так трудно составить четкое представление об этой древней форме храма, заключается в том, что материалом, чаще всего использовавшимся при их строительстве, были либо необработанные, высушенные на солнце, либо очень несовершенно обожженные кирпичи; или, когда использовались кирпичи более высокого класса, как, вероятно, было в Вавилоне, их добывали в карьерах и использовали при возведении последующих капителей. Во многом это также связано с тем обстоятельством, что те, кто исследовал их, во многих случаях не были архитекторами или были людьми, не привыкшими к архитектурным исследованиям, и которые, следовательно, не смогли уловить особенности здания, которое они исследовали.

В этих обстоятельствах нам повезло, что персы сделали для этих храмов именно то, что они сделали для дворцовых форм Ассирии. В Персии они повторяли в камне то, что было построено в долине Евфрата и Тигра из дерева или необработанных кирпичей. Таким образом, так называемая гробница Кира в Пасаргадах позволяет нам проверить и дополнить многое из того, чего не хватает в зданиях Вавилона, и понять многое из того, что в противном случае было бы неясно в их формах.

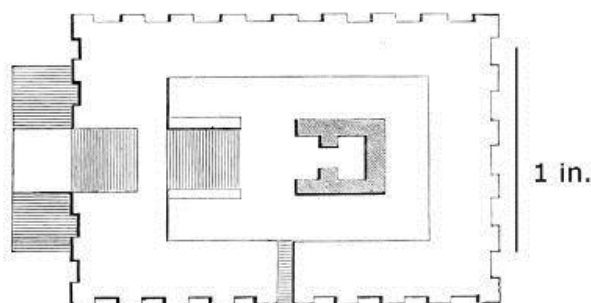
Самым старым храмом, о котором мы знаем в настоящее время, является Боварийе в Вурке (Эрек), возведенный Урухом по меньшей мере за 2000 лет до н.э.; но сейчас он настолько разрушен, что трудно понять, каким он был изначально. Однако, по-видимому, он состоял по меньшей мере из двух этажей: самый нижний, площадью около 200 квадратных футов, сложен из высушенного на солнце кирпича; верхний облицован обожженным кирпичом, по-видимому, более современного образца. Высота двух этажей, взятых вместе, сейчас составляет около 100 футов, и почти наверняка над теми частями, которые сейчас видны, существовал третий, или камерный, этаж.<sup>[68]</sup>

Храм Мугейр<sup>[69]</sup> Сохранился несколько лучше, но в данном случае старым можно считать только нижний этаж. Цилиндры, найденные в углах верхней части, принадлежат Набониду, последнему царю позднего вавилонского царства; а третий этаж существует только в предании. Тем не менее, из имеющейся у нас информации мы заключаем, что первоначально его план представлял собой прямоугольник размером 198 на 133 фута с девятью контрфорсами на более длинной и шестью на более короткой сторонах. Стенки имеют наклон внутрь в соотношении 1 к 10. Над ними находился второй этаж размером 119 на 75 футов, расположенный, как обычно, ближе к одному концу нижнего этажа, чтобы можно было пристроить лестницу на другом. Он находится на расстоянии 47 футов от юго-восточного конца и всего 28 или 30 от другого; но было ли все это занято лестничным пролетом или нет, ни в коем случае не ясно. В целом, план и вероятный внешний вид здания после завершения строительства, возможно, были примерно такими, как представлены на

гравюрах на дереве № 48 и 49, хотя в них слишком много элементов неопределенности, чтобы можно было полностью положиться на реставрацию.



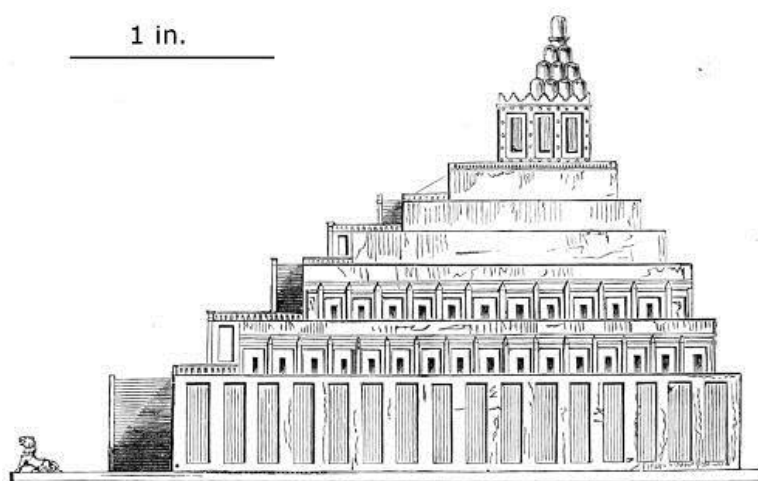
48. Схема высоты храма в Мугейре. от 100 футов до 1 дюйма.



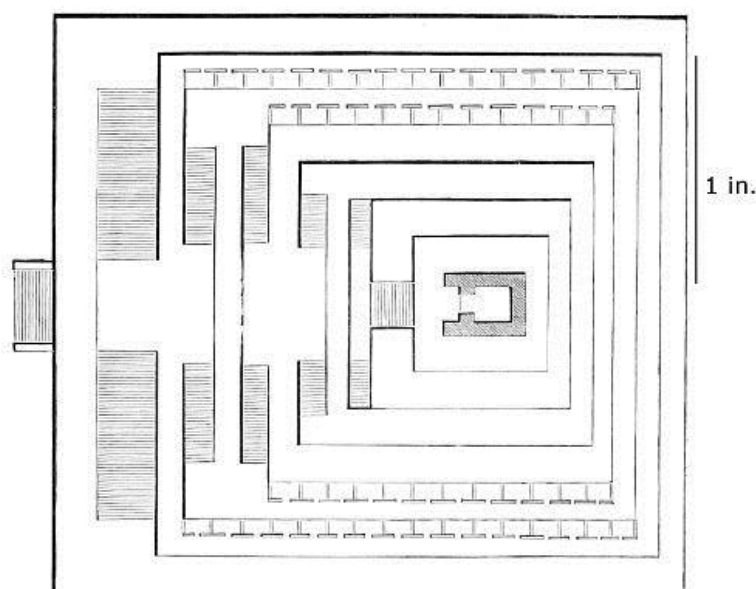
49. План храма в Мугейре. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Типичным примером храмов этого класса является Бирс Нимруд,<sup>[24]</sup> недалеко от Вавилона. Это правда, что в том виде, в каком он стоит сейчас, на каждом кирпиче стоит печать Небочадназара, которым он был отремонтирован, возможно, почти перестроен; но нет никаких оснований предполагать, что он изменил первоначальный план или что священная форма этих храмов изменилась за прошедший промежуток времени. Своей более совершенной сохранностью он обязан тому факту, что верхний этаж был остеклен после возведения с помощью какого-то процесса, который мы не совсем понимаем. Теперь это образует массу шлака, которая в значительной степени защитила нижние этажи от атмосферных воздействий.

Насколько это было исследовано, нижний этаж образует идеальный квадрат, 272 фута в каждую сторону. Над ним расположены шесть этажей, каждый на 42 фута меньше по горизонтали. Они расположены не концентрически к тем, что находятся под ними, а на расстоянии всего 12 футов от юго-восточного края и, следовательно, 30 футов от северо-запада и 21 фут от двух других сторон.



50. Схема высоты Бирс-Нимруд. Масштаб от 100 футов до 4 дюймов.



51. Схема-план Бирс-Нимруда. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Высота трех верхних этажей, по-видимому, была установлена с достаточной точностью и составляет 15 футов каждый, или 45 футов вместе. К сожалению, не было проведено никаких раскопок, чтобы установить высоту самого нижнего и важного этажа. Сэр Генри Роулинсон предполагает, что это 26; а я рискнул сделать это 45, исходя из аналогии с гробницей Кира и храмом в Мугейре. Высота двух промежуточных этажей вместо 22 футов 6 дюймов, как можно было бы ожидать, составила 26, что, по-видимому, было результатом некоторой корректировки из-за камер, которые располагались вдоль их стен с двух сторон. Точная форма и размеры этих помещений не были установлены, о чем очень жаль, поскольку они кажутся копией тех, что окружали Храм Соломона и Вихары в Индии, и, следовательно, являются одной из наиболее интересных особенностей этого здания.

Не предпринималось никаких попыток исследовать конструкцию верхнего этажа, хотя, похоже, это было бы нетрудно сделать, поскольку фрагменты его сводчатой крыши разбросаны у основания сохранившегося башнеобразного фрагмента, реставрацию которого мог бы произвести любой, кто привык к подобным исследованиям.<sup>[21]</sup> Что мы точно

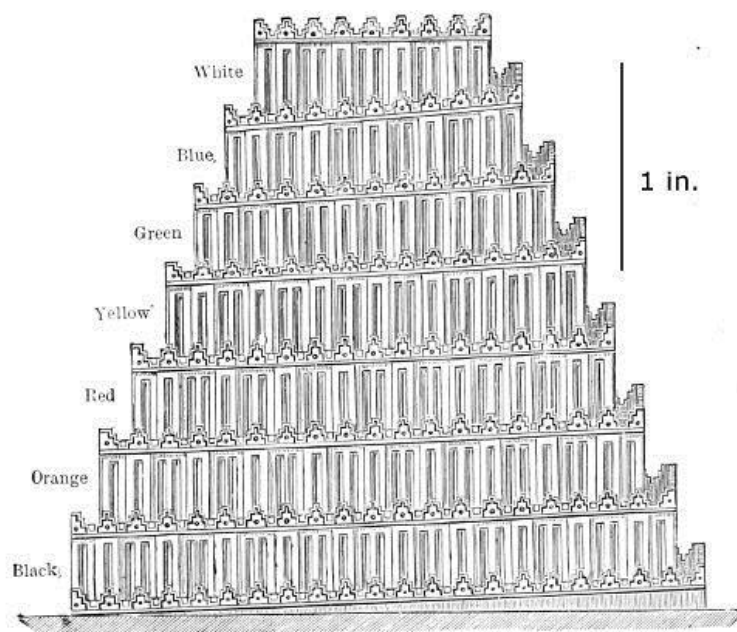
знаем, так это то, что это была целла или святилище храма.<sup>[72]</sup> Вероятно, на третьей платформе также было святилище.

Этот храм, как мы знаем из расшифровки цилиндров, которые были найдены на его углах, был посвящен семи планетам или небесным сферам, и мы находим, что он соответственно украшен цветами каждой из них. Нижний, также богато отделанный панелями, был черным, цвета Сатурна; следующий, оранжевый, цвета Юпитера; третий, красный, символизирующий Марс; четвертый, желтый, принадлежащий солнцу; пятый и шестой, зеленый и синий соответственно, посвященные Венере и Меркурию; и верхний, вероятно, белый, это цвет Луны, чье место в халдейской системе должно было быть самым высоким.

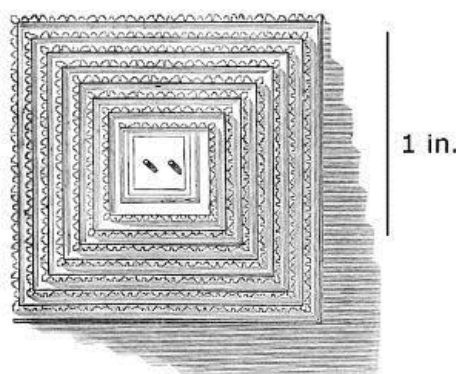
Доступ на каждый из этих этажей осуществлялся по лестницам, вероятно, расположенным так, как показано на плане; они обвалились или были убраны, хотя, вероятно, их следы все еще могли быть найдены, если бы исследования были более полными.

Другой храм того же класса был эксгумирован в Хорсабаде около двадцати лет назад М. Плейсом. Он состоял, как и храм в Борсиппе, из семи этажей, но в данном случае каждый был расположен концентрически над тем, что находился под ним; и вместо лестницы на наклонной поверхности вокруг башни вился пандус, как, как нам рассказывают, было в случае с храмом Бела в Вавилоне. Четыре нижних этажа по-прежнему безупречны: каждый из них богато отделан панелями и окрашен, как упоминалось выше, а в некоторых местах даже парапет пандуса все еще остается *на месте*. Три верхних этажа исчезли, но могут быть легко восстановлены с нижних, как это было сделано М. Плейсом, как показано на прилагаемой гравюре на дереве. По его словам, это была обсерватория, и на ее вершине не было целлы. Если это так, то это был семитский храм, принадлежащий к совершенно иной религии, чем та, храмы которой мы описывали. Но, к сожалению, нет прямых доказательств, позволяющих определить, была ли у него такая камера или нет. Мои собственные впечатления по этому поводу решительно расходятся с впечатлениями М. Плейса, но до тех пор, пока не будут обнаружены некоторые барельефы, содержащие изображения этих храмов и их келий, мы, вероятно, вряд ли когда-нибудь узнаем точно, какой на самом деле была форма венчающего элемента. Из современных имитаций мы, кажется, смутно видим, что она была конической и, возможно, криволинейной. Размеры этой башни в Хорсабаде составляли 150 квадратных футов у основания и 135 футов в высоту от тротуара до платформы на ее вершине. Однако его основание находилось на значительной высоте над равниной, так что при взгляде снизу оно должно было представлять собой внушительный объект.





52. Обсерватория в Хорсабаде, из мест 'Найнив и Ассирия'. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



53. План обсерватории, Хорсабад. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

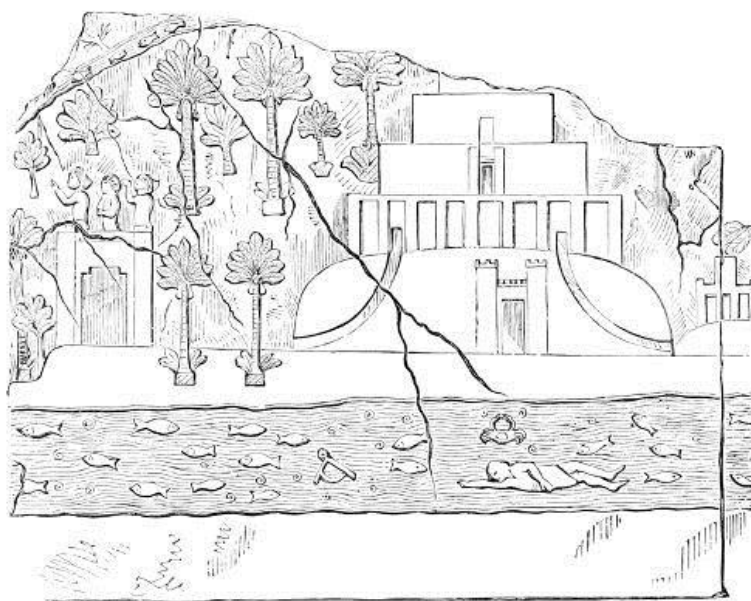
Надписи в Борсиппе и в других местах упоминают другие храмы того же класса, и, без сомнения, храмы в Вавилоне были великолепнее всех, что мы до сих пор находили; но они, должно быть, всегда были такими выдающимися объектами, а материалы, из которых они были сделаны, так легко удалялись, что сомнительно, что сейчас будет найдено что-либо более совершенное.

Муджелибе, описанный Ричем, а впоследствии безуспешно исследованный Лейардом, вероятно, является основанием великого храма Бела, описанного греками; но даже его размеры сейчас с трудом поддаются определению, настолько он полностью разрушен. Однако, похоже, что это параллелограмм площадью около 600 квадратных футов,<sup>[73]</sup> и поднимающийся на высоту около 140 футов; но не существует никаких следов верхних этажей, как и вообще ничего, что позволило бы нам с уверенностью говорить о форме самого подвала. Однако, если это высота подвала, аналогия привела бы нас к выводу, что шесть этажей поднимались на высоту около 450 футов; и с зикурой или сикрой на их вершине вся высота вполне могла быть стадионом, упомянутым Страбоном.<sup>[74]</sup>

Как упоминалось ранее, стр. [158](#), к счастью, в гробнице Кира в Пасаргадах (Гравюры на дереве № [84-86](#)) у нас есть каменная копия этих храмов; однако в данном случае она

настолько мала, что вряд ли может рассматриваться как нечто большее, чем модель, но от этого не менее поучительна. Как и в "Бирс Нимруд", пирамида состоит из шести этажей: три верхних равной высоты, в данном случае  $23\frac{1}{2}$  дюйма; следующие два равны друг другу и, как и в "Бирс Нимруд", имеют соотношение 26 к 15, или 41 дюйм. Площадь подвала равна трем верхним, вместе взятым, или 5 футам 9 дюймов, что составляет в общей сложности 18 футов 4 дюйма.<sup>[25]</sup> Высота кельи равна высоте подвала, но это может быть связано с небольшими размерами всего здания, поскольку необходимо предусмотреть камеру заданного размера для гробницы. Можно предположить, что в более крупных храмах высота была разделена на четыре почти равные части; одна отводилась подвалу, одна - двум следующим этажам, одна - трем верхним этажам, а четвертая - камере на вершине.

Есть еще один источник, из которого мы можем надеяться получить информацию об этих храмах, а именно барельефы на стенах ассирийских дворцов. Однако они рисовали архитектуру настолько плохо, что необходимо быть очень осторожным, рассматривая такие изображения как нечто большее, чем предположения; но прилагаемая гравюра на дереве (№ 54), похоже, изображает четырехэтажный храм, расположенный на холме, с очень сносной точностью, и если бы верхний этаж не был разрушен, рисунок мог бы дать нам ценный намек на форму и назначение целлы, которая была основным объектом возведения. Его окраска тоже исчезла; но определенные остатки символических цветов в Борсиппе и Хорсабаде настолько полностью подтверждают греческие описания семицветных стен Экбатаны, что с учетом других дошедших до нас указаний того же рода эту часть исследования можно считать завершенной.

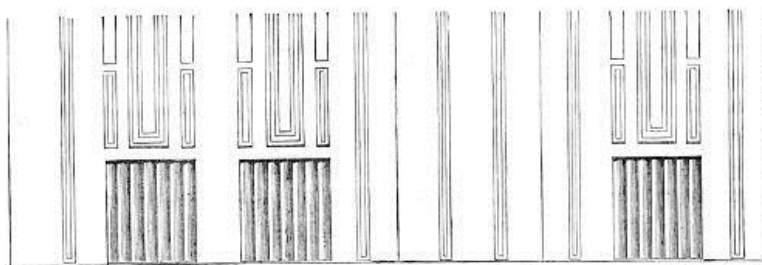


54. Изображение храма. (С барельефа из Коюнджика.)

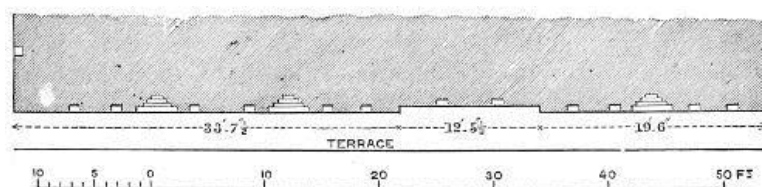
Следует надеяться, что теперь, когда нить поймана, за ней будут следить до тех пор, пока эта форма храма не будет тщательно исследована; ибо для философа, изучающего историю архитектуры, немногие недавние открытия представляют больший интерес. Вряд ли можно сомневаться в том, что многие храмы, обнаруженные дальше на восток, являются прямыми потомками этих вавилонских форм, хотя мы пока можем лишь кое-где находить недостающие звенья в цепи свидетельств, которая связывает одно с другим. Однако мы знаем, что буддизм по сути своей является религией туранского народа, и долгое время



подозревалось, что существовала какая-то связь между магами Центральной Азии и жрецами этой религии, и что, по крайней мере, некоторые из ее форм были разработаны в долине Евфрата. Если архитектурное исследование будет проведено в полном объеме, я убежден, что мы сможем проследить до их источника многие вещи, которые до сих пор оставались необъяснимыми тайнами, и завершить историю этой формы храма и религии, к которой он принадлежал, от Боварии в Вурке, построенной за 2000 лет до н.э., до Храма Неба, возведенного в городе Пекин в пределах нынешнего столетия.



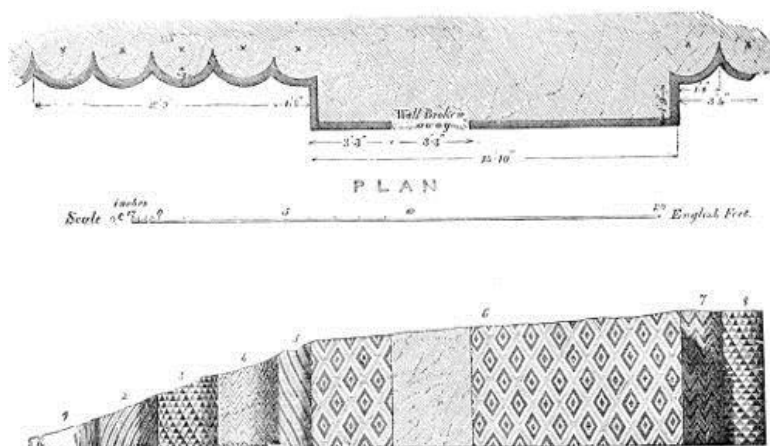
55. Возведение части внешней стены Вусвуса в Вурке (со стороны Лофтуса)



56. План порции Вусву.

Единственным исключением из класса храмовых курганов, найденных в Халдее, являются руины Вусвуса в Вурке, [\[24\]](#), которые, по-видимому, имеют характер дворца. Так это или нет, ни в коем случае не ясно, поскольку интерьер слишком сильно разрушен, чтобы можно было с уверенностью проследить его план, а его дата не может быть установлена ни по каким внутренним свидетельствам. Некоторые кирпичи, использованные при его строительстве, носят название Син Шада 1700 г. до н.э., но есть подозрение, что они могли быть привезены из более древнего здания. Такой же вид панелей использовался Саргоном в Хорсабаде через 1000 лет после предполагаемой даты; и панели, очень похожие на него, использовались даже в эпоху пирамид (гравюры на дереве № [11](#) и [12](#)), по крайней мере, за 1000 лет до этого времени. Обладая большими знаниями, мы можем распознать незначительные особенности, которые позволят нам более точно различать, но в настоящее время мы знаем только, что панели этого класса использовались для украшения внешних стен с древнейших времен, по крайней мере, до разрушения Вавилона. Вероятно, он использовался с хорошо выраженными характеристиками в развитии стиля; но это нам еще предстоит выяснить. Внешне Wuswus представляет собой параллелограмм размером 256 на 173 фута. Как и почти у каждого здания в долине Евфрата в те древние времена, вместо сторон, обращенных по сторонам света, как это было в Египте в эпоху пирамид, углы направлены в их сторону. В данном случае вход находится с северо-восточной стороны. Центр, по-видимому, был занят двором; а напротив входа находились две квартиры побольше и несколько квартир поменьше, большая из которых имела размеры 57 на 30 футов. Большой интерес к зданию представляет способ, которым были украшены внешние стены (гравюры на дереве № [56](#) и [57](#)). Они были оштукатурены и покрыты сложной серией тростниковых перекрытий и

квадратных выемок, образуя красивый и очень подходящий способ украшения стены здания, в котором не было внешних проемов.



#### 57. Возвышение стены в Вурке (из отчета Ассирийского фонда раскопок.)

Эта система получила дальнейшее развитие во фрагменте стены в том же городе, но неопределенной даты. В данном случае эти вставки из тростника — в меньшем фрагменте панелей нет — и гладкие поверхности украшены сложной мозаикой из маленьких конусов размером около 3 или  $3\frac{1}{2}$  дюйма. длинный. Торцевую или более толстую часть их окунают в цвет, а затем из них формируют узоры, как показано на гравюре на дереве № [58](#). Вполне вероятно, что стены Вусву были украшены похожими по цвету узорами, но, будучи выполнены из менее прочных материалов, исчезли. Действительно, исходя из имеющихся у нас свидетельств, а также из останков, мы вправе утверждать, что этот стиль архитектуры зависел от цвета в такой же степени, по крайней мере, если не больше, чем от формы. Если бы цвет можно было сделать постоянным, это часто было бы разумно, но слишком большая зависимость от него лишила нас половины знаний, которыми мы могли бы обладать в противном случае, об архитектурных эффектах других времен.

ГЛАВА III.

АССИРИЙСКИЕ ДВОРЦЫ.

ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                 | ДАТЫ.        |
|-------------------------------------------------|--------------|
| Салманасер I. основал Нимруд                    | до н.э. 1290 |
| Тиглати Нин, его сын (Нинус?)                   | 1270         |
| Тиглат Пиласер                                  | 1150         |
| Ашшур-бани-пал (северо-западный дворец, Нимруд) | 886          |
| Салманасер II. (центральный дворец, до н.э.)    | 859          |
| Шамас Ива                                       | 822          |
| Ива Луш IV                                      | 810          |

Междоцарствие.

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| Тиглат Пиласар II. (юго-восточный дворец, Нимруд) | 744 |
| Салманасар IV.                                    | 726 |
| Саргон (дворец, Хорсабад)                         | 721 |
| Сеннахериб (дворец, Коюнджик)                     | 704 |
| Асархаддон (юго-западный дворец, Нимруд)          | 680 |
| Сарданапал (центральный дворец, Коюнджик)         | 667 |
| Разрушение Ниневии                                | 625 |

Все знания, которыми мы в действительности обладаем о древней дворцовой архитектуре долины Евфрата<sup>[22]</sup> получены в результате исследования дворцов, возведенных великой ассирийской династией Ниневии в течение двух с половиной столетий ее наивысшего расцвета. К счастью, это период, относительно хронологии которого нет никаких сомнений, начиная с открытия Ассирийского канона сэром Генри Роулинсоном,<sup>[28]</sup> простирается до 900 года до н.э.: это, в сочетании с Каноном Птолемея, устанавливает даты правления каждого царя с почти абсолютной уверенностью. Это также период, к которому мы испытываем более реальный интерес, чем почти к любому другому в истории Азии. Почти все цари этой династии вторглись в Сирию с оружием в руках, и их имена знакомы нам как нарицательные из библейских записей об их войнах. Необычайно интересно не только обнаружить, что эти записи полностью подтверждены, но и получить возможность изучить реальные дела этих самых королей и проанализировать их чувства и устремления по изображениям их действий и занятий, которые они оставили на стенах своих дворцов.

Из рассказов, оставленных нам греками, мы приходим к выводу, что дворцы Вавилона превосходили по красоте и великолепию дворцы Ниневии; и, судя по размерам все еще сохранившихся там курганов, вполне возможно, что так оно и было; но они настолько полностью разрушены и так долго использовались в качестве каменоломен, что восстановить эти ныне бесформенные массы невозможно даже в воображении.

Одно кажется почти несомненным, а именно то, что при их строительстве не использовался камень. Следовательно, если их порталы были украшены крылатыми быками или львами, то они, должно быть, были покрыты лепниной. Если бы их стены были покрыты сценами войны или погони, как в Ниневии, они, должно быть, были написаны по штукатурке; так что, хотя их размеры могли быть весьма внушительными, а великолепие ослепительным, им, должно быть, не хватало прочности и постоянства, столь необходимых для истинного архитектурного эффекта.

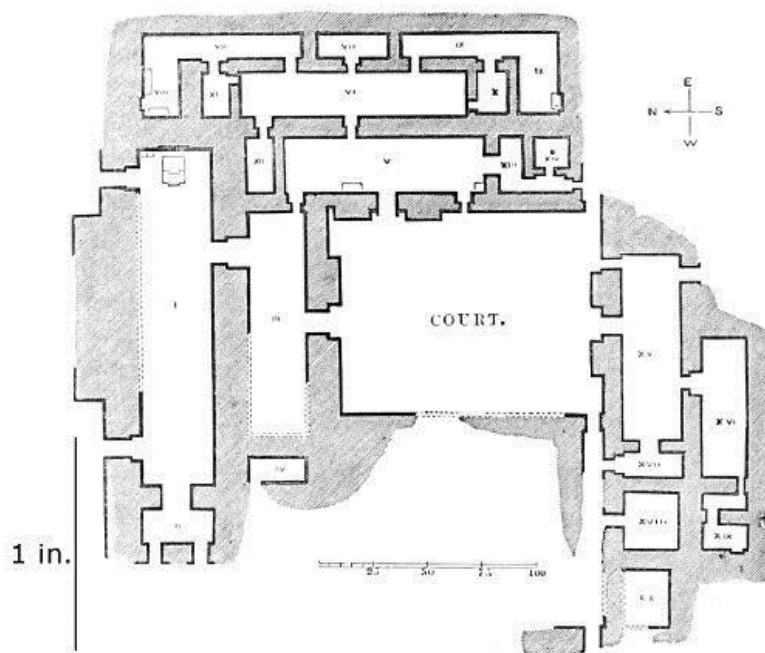
Только использование камня позволило нам понять устройство ассирийских дворцов. Если бы их порталы не были отмечены их колоссальными гениями, мы вряд ли знали бы, где их искать; и если бы стены их покоев не были обшиты алебастровыми плитами, мы никогда не смогли бы проследить их форму с какой-либо уверенностью. Практически все, что мы знаем об ассирийском искусстве, связано с тем фактом, что у них был под рукой такой подходящий материал, как алебастр, и с мастерством, с которым они умели его использовать. Если бы их стены были только оштукатурены, курганы Хорсабада и Нимруда оставались бы такими же загадочными, какими они были до того, как Лейард и Ботта открыли нам их великолепие.

## НИНЕВИЯ.

Несмотря на замечательные результаты, достигнутые за десять или двенадцать лет, в течение которых активно велись ассирийские исследования, это ни в коем случае не невозможно, но остается еще многое другое, чтобы вознаградить энергичных и умелых исследователей этих курганов. Тем не менее, семь дворцов были более или менее полностью эксгумированы: четыре в Нимруде, два в Коюнджике и один в Хорсабаде. Среди них у нас есть дворцы Сеннахериба и Сарданапала, Асархаддона, Саргона, Салманасара и, вероятно, Тиглатпаласара. В результате дворцы всех великих королей, чьи имена нам так знакомы, оказались обнаженными. Помимо всего прочего, "дворец Ашшур-бани-пал" достойно начинает серию до того, как ассирийские цари вступили в контакт с жителями Сирии, и, следовательно, до начала их библейского повествования. Возможно, будут обнаружены

другие работы тех же королей или здания какого-нибудь менее знаменитого монарха, но если мы не знаем всего, что должно быть известно, мы можем быть уверены, что мы уже приобрели большую часть знаний, которые можно получить в результате этих исследований.

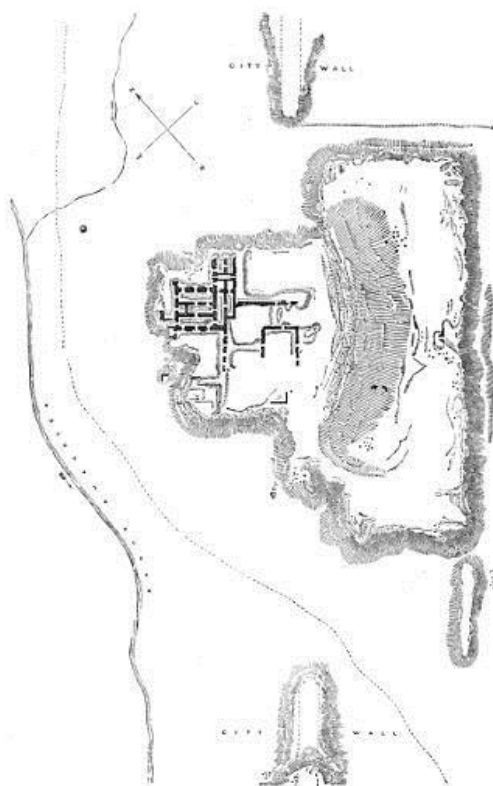
НИМРУД.



58. Северо-западный дворец в Нимруд.<sup>[79]</sup> Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

Самым старым из зданий, раскопанных до сих пор в Ассирии, является Северо-Западный дворец в Нимруде, построенный Ашшур-бани-палом примерно в 884 году до н.э. Хотя и не самое большое, оно с лихвой восполняет этот недостаток красотой своих скульптур и общей элегантностью украшений. Как видно из прилагаемой гравюры на дереве (№ 58) раскопанная часть дворца имеет почти квадратную форму, около 330 футов в каждую сторону. Главный вход находился с северной стороны, в начале величественной лестницы, ведущей от реки к террасе, на которой стоял дворец. Отсюда два входа, украшенных крылатыми быками, вели в большой зал, 152 фута в длину и 32 в ширину, в верхнем конце которого располагался трон, а в нижнем - меньшее помещение или вестибюль, выходивший на террасу с видом на реку. Внутри большого зала находился еще один меньших размеров, выходящий в центральный двор дворца, вход в который был устроен таким образом, чтобы обеспечить уединение, доказывая, что он напоминал частные апартаменты или гарем дворца. К востоку от этого располагалась анфилада помещений, три в глубину, уменьшающихся в ширину по мере удаления от света, но расположенных так, что внутренние помещения должны были быть полностью темными, если бы стены были доведены до потолка. Однако, как будет вскоре объяснено при описании Хорсабада, более чем вероятно, что стены простирались только до половины высоты комнат и образовывали террасы с карликовыми колоннами на вершинах, между которыми проникал свет, и они фактически образовывали верхний этаж здания. К югу располагались двойные покои, по-видимому, банкетные залы дворца; а к западу - четвертые покои, однако более разрушенные, чем остальные, из-за того, что они располагались так близко к краю террасы.

Насколько можно разобрать, комнаты на этом фасаде, по-видимому, были расположены в три ряда: наружный выход на террасу через три портала, на центральном из которых были изображены крылатые быки, но боковые, по-видимому, были без этих украшений; протяженность всего фасада составляет около 330 футов, с севера на юг.



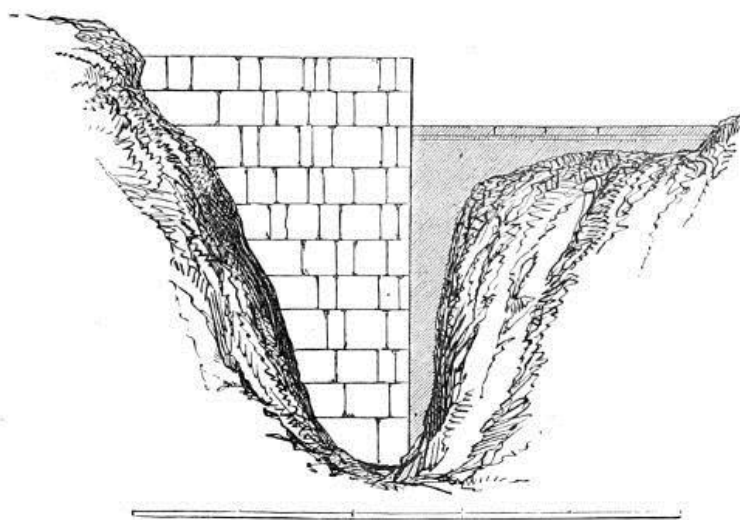
59. План дворца в Хорсабаде, показывающий раскопки в том виде, в каком они были оставлены М. Боттой. Масштаба нет.

Все эти покои были облицованы скульптурными плитами, изображавшими в основном либо царственное состояние государя, либо его доблесть на войне, либо развлечения в мирное время, но многие из них были полностью посвящены религиозной тематике. За этими квартирами находилось множество других, занимавших по меньшей мере такую же площадь, но их стены были только оштукатурены и покрашены, обожженные солнцем кирпичи, из которых они были построены, снова превратились в свою первоначальную грязь. Очевидно, однако, что они уступали уже описанным как по форме, так и по размеру и применялись для более низких целей.

Курган в Нимруде был настолько расширен после постройки этого дворца и настолько покрыт последующими постройками, что сейчас невозможно установить ни размеры, ни форму этого, единственного известного дворца старшей династии. Поэтому, возможно, будет лучше сразу обратиться к Хорсабаду, который, будучи полностью построен одним царем и впоследствии не претерпевал изменений, даст более четкое представление о расположении ассирийского дворца, чем мы можем получить от кого-либо на кургане Нимруд. Кроме того, у него есть то преимущество, что он единственный, раскопанный настолько полно, что позволяет нам составить правильное представление о том, что на самом деле представлял собой ассирийский дворец и обо всем его устройстве.



Город Хорсабад располагался примерно в пятнадцати милях от Ниневии, в северном направлении, и был почти квадратным в плане, размером примерно в английскую милю в каждую сторону. Почти в центре северо-западной стены был пролом, в котором находился курган, на котором стоял дворец. Такое расположение, по-видимому, было особенностью, общей для всех ассирийских дворцов. Их строители мудро возражали против того, чтобы быть окруженными со всех сторон домами и стенами, и в то же время искали защиты в обнесенном стеной ограждении, прикрывающем ворота и входы в их дворцы. В Коюнджике и Нимруде внешняя сторона дворца была покрыта и защищена рекой Тигр; а здесь небольшой ручей Коссер протекает мимо форта, и, хотя сейчас это незначительный ручей, отнюдь не невероятно, что он был перекрыт плотиной, чтобы образовать озеро перед дворцом, когда в нем жили. Этот участок воды, возможно, был еще больше углублен путем выемки из него земли, необходимой для возведения насыпи, на которой стоял дворец.



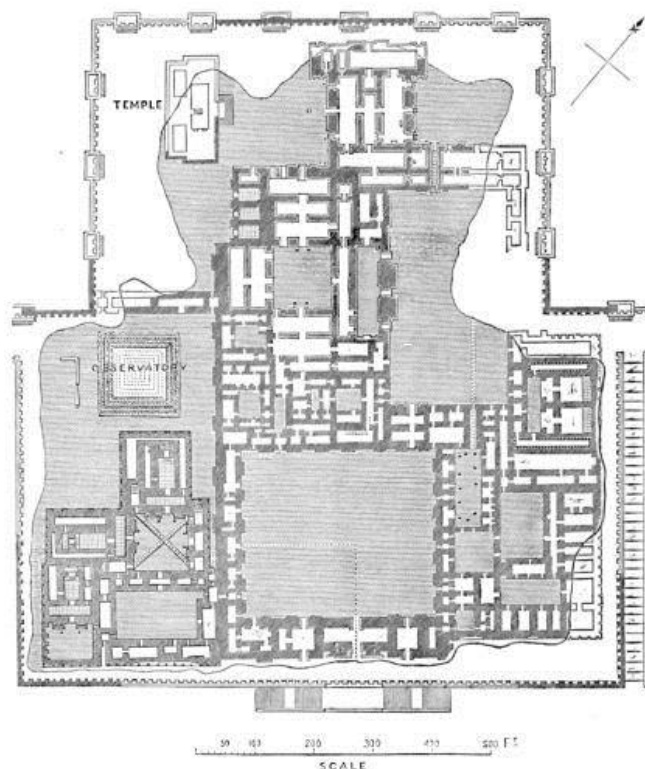
60. Стена террасы в Хорсабаде.

Та часть кургана, которая в данном случае выступала между стенами, представляла собой квадрат площадью около 650 футов в каждую сторону, приподнятый примерно на 30 футов над уровнем равнины и защищенный со всех сторон опорной стеной, облицованной камнем очень красивой кладки (Гравюра на дереве № [60](#)). За ним, внутри города, находился несколько более низкий холм, около 300 футов в ширину и 1300 или 1400 футов в длину, на котором располагались большие порталы дворца вместе с конюшнями и служебными помещениями, а за стенами собственно так называемого дворца находился гарем.

Все главные покои дворца, собственно так и называемого, были украшены скульптурными плитами из алебастра, обычно около 9 футов в высоту, как в Нимруде; они либо изображают войны, либо мирные развлечения царя Саргона, увековечивают его величие, либо выражают его религиозные чувства.

Огромные порталы, которые вели из города во дворец Хорсабад, были одними из самых великолепных из когда-либо обнаруженных. Фасад, на котором они стояли, представлял собой фасад высотой 330 футов, в котором было три портала; центральный по бокам от огромных быков с человеческими головами высотой 19 футов, а по бокам от двух других быков высотой 15 футов. высокие, с гигантом, душащим льва между ними, как показано на гравюре на дереве (№ [62](#)), представляющей то, что еще оставалось от них, когда их обнаружил М. Ботта, и теперь являющейся одним из главных украшений Британского музея.

К этим порталам из города вела лестница, ныне полностью разрушенная, но восстановить ее по тому, что мы находим в Персеполе и других местах, не составит особого труда.

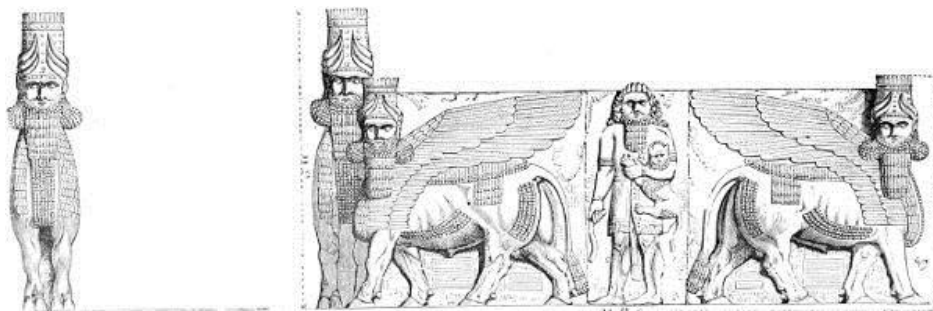


61. План дворца в Хорсабаде, полностью раскопанный М. Плейсом. Окрашенные части действительно были найдены. Те, что приведены в общих чертах, носят предположительный характер.

Эти порталы вели в большой внешний двор дворца размером 315 на 280 футов между контрфорсами, которыми он был украшен со всех сторон. По правую руку находились шесть или семь дворов поменьше, окруженных конюшнями и пристройками дворца, к которым снаружи вел пандус, в начале которого находился блок зданий, в которых находились погреба и, как правило, запасы съестных припасов. По левую руку от этого двора располагались металлические склады, каждое помещение которых было приспособлено для производства железа, меди или других подобных материалов, а за ними, за пределами дворца, находился гарем.<sup>[81]</sup>

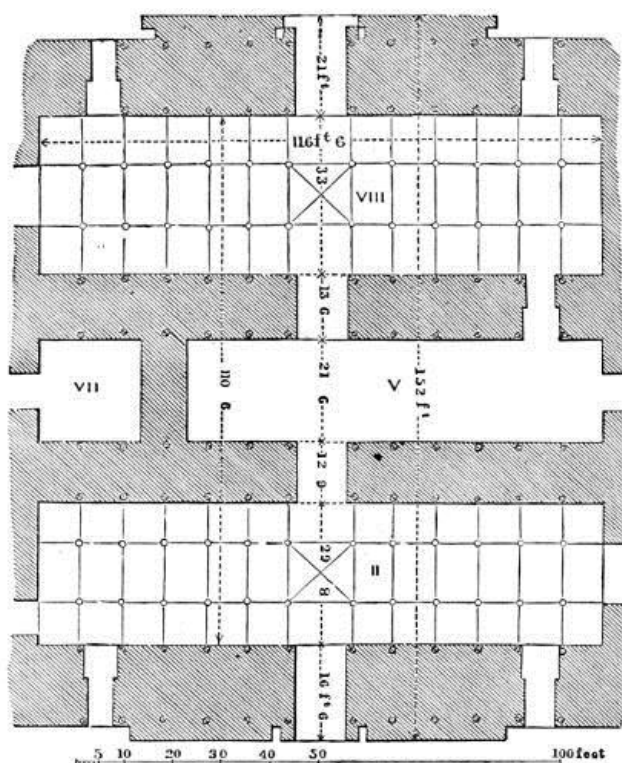
В северном углу довольно незначительный проход служил средством сообщения между этим большим внешним двором и следующим, который имел 360 футов в длину и 200 в ширину и, вероятно, был открыт для сельской местности, по крайней мере, перед большими порталами. С внутренней стороны этого второго двора открывался великолепный портал в то, что, по-видимому, было жилой частью дворца, размером почти 300 на 500 футов в общей сложности.





## 62. Существующие остатки пропилеи в Хорсабаде.

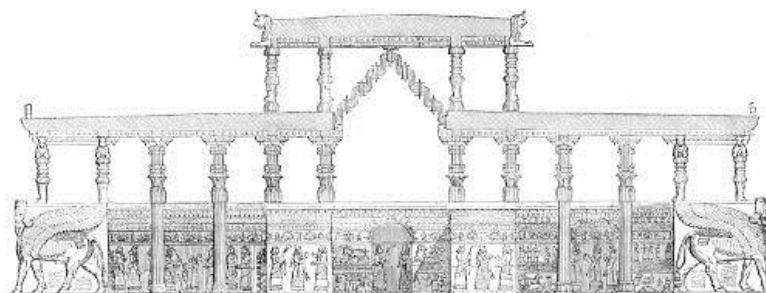
Надлежащим входом в этот двор был пандус, о котором говорилось выше, который действительно был единственным входом во дворец для колесниц и всадников. Со второго двора, через единственный сводчатый проход во дворце, можно было попасть в государственные апартаменты, откуда открывался вид на страну. Три основных из них показаны в большем масштабе на гравюре на дереве (№ 63) с указанием их размеров. Следующая гравюра на дереве (№ 64) представляет собой отреставрированную часть этих апартаментов, показывающую, каково было их расположение и каким способом, по замыслу, они были покрыты крышей, согласно информации, собранной на месте, и тому, что, как мы обнаруживаем, впоследствии практиковалось в Персеполе и других местах.<sup>[82]</sup>



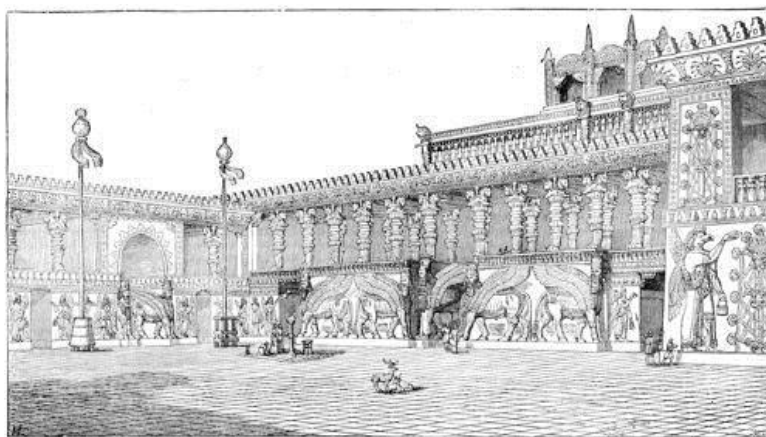
## 63. Увеличенный план трех основных комнат в Хорсабаде. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Следует заметить, что площадь, занимаемая стенами, почти такая же, как и площадь самих комнат, так что галереи фактически образовывали верхний этаж дворца; и таким образом, в дневную жару толщина стен защищала внутренние покои от жары и яркого света, в то время как по вечерам и утру галереи образовывали просторные и светлые покои, откуда открывался вид на местность, и были открыты со всех сторон бризу, который

временами так освежающе дует над равнинами. Следует также отметить, что при таком расположении прямые солнечные лучи никогда не могли проникать в сами залы, и что дождь или даже сырость можно было легко предотвратить с помощью занавесок или ширм.



64. Отреставрированная секция основных комнат в Хорсабаде. 152 фута



65. Реставрация северного угла дворцового дворика, Хорсабад. (По рисунку автора.)

Все эти парадные покои были облицованы скульптурными алебастровыми плитами, как показано в разделе; над ними стены были украшены традиционными узорами, нанесенными на штукатурку, остатки которой были найдены среди обломков.

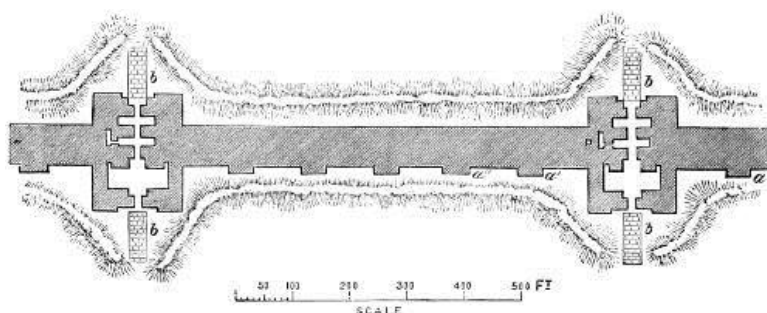
Внешний вид этой анфилады, если смотреть с северо-восточного двора, вероятно, был чем-то очень похожим на то, что изображено на гравюре на дереве (№ [66](#)), хотя материалов для реставрации экстерьера потребовалось меньше, чем для внутренних частей дворца. Арочный вход во двор, показанный слева, несомненен: точно так же, как и способ, которым свет проникал в апартаменты. Детали колонн не столь точны, хотя и не допускают особых сомнений.

Как упоминалось ранее, за пределами дворца находился гарем несколько неправильной формы, но размером 400 на 280 футов (слева от плана, гравюра на дереве № [61](#)). Все его внешние стены украшены пилястрами и панелями из тростника, подобными тем, что украшают Вусву в Вурке (Гравюра на дереве № [61](#)), чего нет ни в одной другой части дворца. В нем есть только один небольшой внешний проход с террасы и другой, который можно назвать скрытым, со стороны большого внешнего двора. Внутренне его устройство очень примечательно. Во-первых, есть внешний двор, в который открываются эти два входа, и внутри него два других двора, по бокам которых расположены то, что можно назвать тремя полными анфиладами апартаментов, очень похожих друг на друга по расположению, хотя и различающихся по размерам. Похоже, что каждый из них был присвоен королеве, и что их

относительное величие соответствовало достоинству человека, которому он был присвоен. Но вправе ли мы предполагать, что у Саргона было три королевы и только столько законных жен? Однако, если предположить это, в этом гареме все еще найдется место для любого количества наложниц и их прислужниц.

Центральный двор гарема - одно из богатейших открытий, вознаградивших трудолюбие М. Плейса. Он был украшен шестью отдельно стоящими статуями —меньший двор — двумя), а стены были облицованы эмалированной плиткой, изображавшей короля, его визиря, львов, орлов, виноградные лозы и фрукты, а также другие предметы ярко-желтого цвета на синем фоне. Все это, по сути, одно из самых любопытных открытий, когда-либо сделанных в этих дворцах.

Поскольку вряд ли можно сомневаться в том, что это действительно был дворцовый гарем, любопытно, что такое здание, как обсерватория, описанная выше (стр. 162), было возведено в непосредственной близости от него. Каждый, кто поднимался по пандусу или стоял на его вершине, должен был заглядывать во внутренние дворы, если только они не были покрыты навесами или крышами каким-то непонятным нам образом; и мы вряд ли можем предположить, что такая башня предназначалась для молитвы короля и только короля. Факт несомненный, как бы мы его ни объясняли.



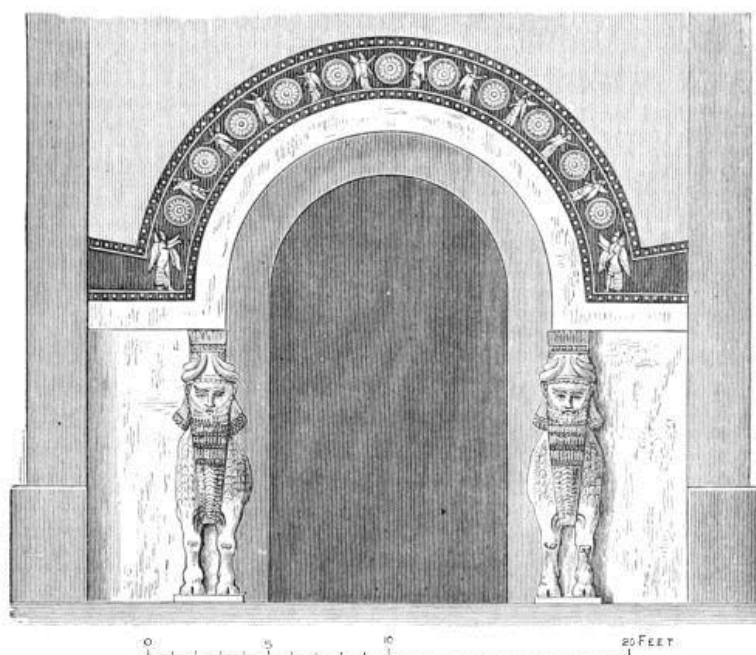
66. Городские ворота, Хорсабад. (С М. Место.)

Из приведенного выше описания следует, что в каждом случае главной частью, огромной массой дворца была терраса, на которой он стоял, которая была искусственно поднята на высоту 30 футов и более и, как показано на иллюстрации (Гравюра на дереве № 60), тщательно облицована камнем. На этом месте стоял дворец, состоящий в основном из одного большого блока частных апартаментов, расположенных вокруг внутреннего квадратного двора. Из этого центрального массива выступали две или три анфилады апартаментов в виде крыльев, расположенных таким образом, чтобы быть открытыми воздуху с трех сторон и придавать большое разнообразие очертаниям дворца, видимым снизу, и великолепную игру света и тени во всех аспектах, с которых можно было обозревать здание. Насколько мы можем судить, вся обстановка была превосходно приспособлена к климату, а орнаменты не только элегантны сами по себе, но и необычайно выразительны и соответствуют ситуациям, в которых они встречаются.

Еще одно важнейшее открытие М. Плейс - это большие арочные ворота города. Очевидно, они всегда строились парами — один для пешеходов, другой для колесных экипажей, о чем свидетельствуют следы колес, врезавшихся в тротуар в одном случае, в то время как в другом он совершенно гладкий.

Те, что предназначались для вагонов, имели простые косяки, поднимающиеся перпендикулярно на 12 или 15 футов. Они поддерживали полукруглую арку диаметром 18

футов, украшенную с лицевой стороны архивольтом необычайной красоты, выполненным из голубых эмалированных кирпичей, с рельефным рисунком из фигур и звезд теплого желтого цвета.

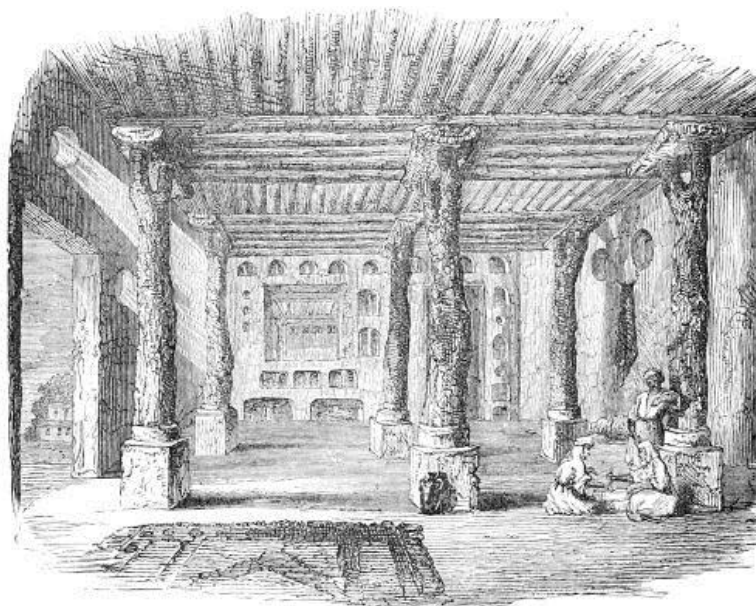


67. Городские ворота в Хорсабаде. (С М. Место.)

Проходы для пеших пассажиров были почти таких же размеров, около 14 или 15 футов в ширину, но их украшали крылатые быки с человеческими головами, между которыми стояли гиганты, душащие львов. В примере, проиллюстрированном на прилагаемой гравюре на дереве (№ [67](#)), арка выростала прямо из спин быков и была украшена архивольтом, подобным тому, что над входами в кареты, и это, пожалуй, самый красивый способ украшения арки, который можно найти где угодно.

В ходе этих ассирийских раскопок были найдены и другие арки, но ни одна из них не имела такого масштаба, как эта, и ни одна из них не показывает более полно, насколько хорошо ассирийцы во времена Саргона (721 г. до н.э.) понимали не только конструкцию арки, но и ее использование в качестве декоративного архитектурного элемента.<sup>[\[83\]](#)</sup>





68. Интерьер езидского дома в Букре, в Синджаре.

Всегда должно быть много моментов, даже в королевских резиденциях, которые было бы легче понять, если бы мы знали домашние манеры и обычаи, распространенные среди простых людей той же эпохи и страны. Эти знания мы действительно можем получить в данном случае, в значительной степени, из современных восточных резиденций. О таком способе иллюстрации на Западе не могло бы быть и речи; но на Востоке манеры и обычаи, производственные процессы и формы строительства существовали неизменными с древнейших времен до наших дней. Эта неизменность - величайшее очарование Востока, и она часто позволяет нам понять то, что на нашей собственной земле полностью исчезло бы и было стерто с лица земли. Например, в "доме езидов", позаимствованном из работы мистера Лейарда, мы видим точное воспроизведение во всех существенных отношениях стиля постройки времен Сеннахериба. Здесь у нас есть деревянные столбы с капителями-кронштейнами, поддерживающие массив древесины, предназначенный для покрытия слоем земли достаточной толщины, чтобы предотвратить проникновение дождя или тепла в жилище. Нет причин сомневаться, что дома более скромных слоев населения в прежние времена были похожи на представленные здесь; и сама эта форма, увеличенная до размеров дворца, а стены и колонны украшены орнаментом и резьбой, в точности соответствовали бы основным чертам дворца великого ассирийского царя.

#### ДВОРЕЦ СЕННАХЕРИБА, КОЮНДЖИК.

Сказав так много о Хорсабаде, нет необходимости много говорить о дворце в Коюнджике, построенном Сеннахерибом, сыном хорсабадского царя.

Как великий столичный дворец Ниневии, он, конечно, был гораздо больше по размерам и великолепию, чем пригородный дворец его отца. Сам курган, на котором он стоит, имеет около 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> мили в окружности (7800 футов); и, поскольку все это было искусственно поднято на высоту не менее 30 футов, это само по себе произведение немалого масштаба.

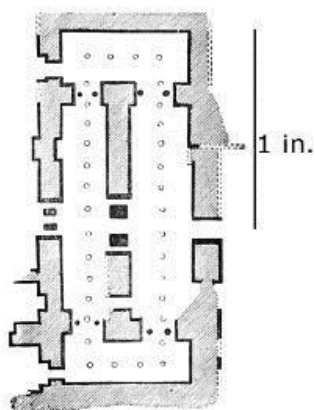
Главный дворец стоял под юго-западным углом этого кургана и, насколько можно судить по проведенным раскопкам, образовывал квадрат площадью около 600 футов в каждую сторону — вдвое больше, чем в Нимруде. Его общее устройство было очень похоже на то, что было в Хорсабаде, но в большем масштабе. Он заключал в себе два или три больших

внутренних двора, окруженных шестьюдесятью или семьюдесятью апартаментами, некоторые из которых были большой площади. Главный фасад, обращенный на восток, превосходил любой из фасадов Хорсабада как по размерам, так и по великолепию, будучи украшен десятью крылатыми быками самых больших размеров, с гигантом между каждым из двух основных внешних фасадов, как показано на гравюре на дереве (№ [62](#)), помимо скульптур меньшего размера - все это простирается на длину не менее 350 футов. Главный фасад в Хорсабаде, как упоминалось выше, простирался на 330 футов, но быки и порталы там были такими же, как в Коюнджике, в пропорции 30 к 40, что почти действительно выражает относительное величие двух дворцов. Внутри большого портала в Коюнджике находился зал, 180 футов в длину и 42 в ширину, с нишей на каждом конце, через которую был получен доступ к двум внутренним дворам, одному справа и одному слева; а за ними — в другие, по-видимому, более частные апартаменты дворца, из которых открывался вид на сельскую местность и реку Тигр, текущую к западу от дворца - главный вход, как и в Хорсабаде, был из города.<sup>[84]</sup>

Конечно, невозможно сказать, насколько далеко простирался дворец, хотя вполне вероятно, что почти все помещения, украшенные скульптурами, были открыты; но то, что было раскопано, занимает столь малую часть кургана, что невозможно не проникнуться убеждением, что это лишь очень малая часть императорского дворца Ниневии. Судя даже по тому, что до сих пор было обнаружено, из всех построек древности только оно превосходит по величине великий дворец-храм в Карнаке; и когда мы рассматриваем обширность кургана, на котором оно было воздвигнуто, и богатство орнаментов, которыми оно было украшено, возникает сомнение, не было ли это столь же грандиозное или, по крайней мере, столь же дорогое произведение искусства, как великие дворцы-храмы в Фивах. Последние, однако, были построены с гораздо более высокими мотивами и рассчитаны на то, чтобы прослужить века, в то время как дворец в Ниневии был построен только для удовлетворения варварской гордости богатого и чувственного монарха и погиб вместе с эфемерной династией, к которой он принадлежал.

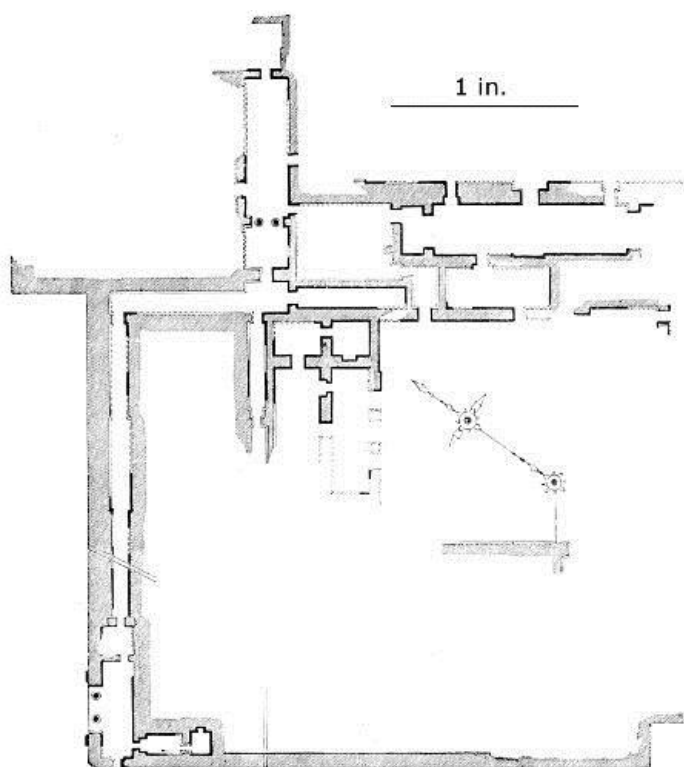
### ДВОРЕЦ АСАРХАДДОНА.

Еще одним ассирийским дворцом, значительные остатки которого сохранились до сих пор, является дворец Асархаддона, широко известный как Юго-западный дворец в Нимруде. Как и другие, этот тоже был уничтожен пожаром, и единственная часть, которая осталась достаточно целой, чтобы ее можно было описать, - это входной или южный зал. Его общие размеры составляют 165 футов в длину и 62 фута в ширину, и, следовательно, это самый большой зал, когда-либо найденный в Ассирии. Архитекторы, однако, либо из конструктивных соображений, либо в государственных целях разделили его по центру стеной, поддерживающей карликовые колонны,<sup>[85]</sup> образуя центральную галерею, доступ к которой был через мостовые галереи с обоих концов, способ расположения, способный обеспечить большое разнообразие и живописность эффекта, и которым, без сомнения, строители воспользовались в полной мере. Она вела во внутренний двор значительных размеров, окруженный жилыми помещениями, но все они слишком сильно пострадали от пожара, чтобы их можно было разобрать.



69. Зал Юго-Западного дворца.  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Другой большой дворец, построенный, как явствует из надписей, сыном Асархаддона, был обнаружен почти в центре кургана в Коюнджике. Его стена-терраса была исследована на протяжении почти 300 футов в двух направлениях от угла, возле которого расположен главный вход. Это находится на уровне на 20 футов ниже самого дворца, куда ведет наклонный проход длиной почти 200 футов, украшенный скульптурами с обеих сторон. Сам дворец, насколько мы могли судить, по своему устройству похож на уже описанные; но скульптуры, которыми он украшен, более мелкие и изящные и демонстрируют более совершенное подражание природе, чем более ранние образцы, хотя и уступают им в величии концепции и широте замысла.

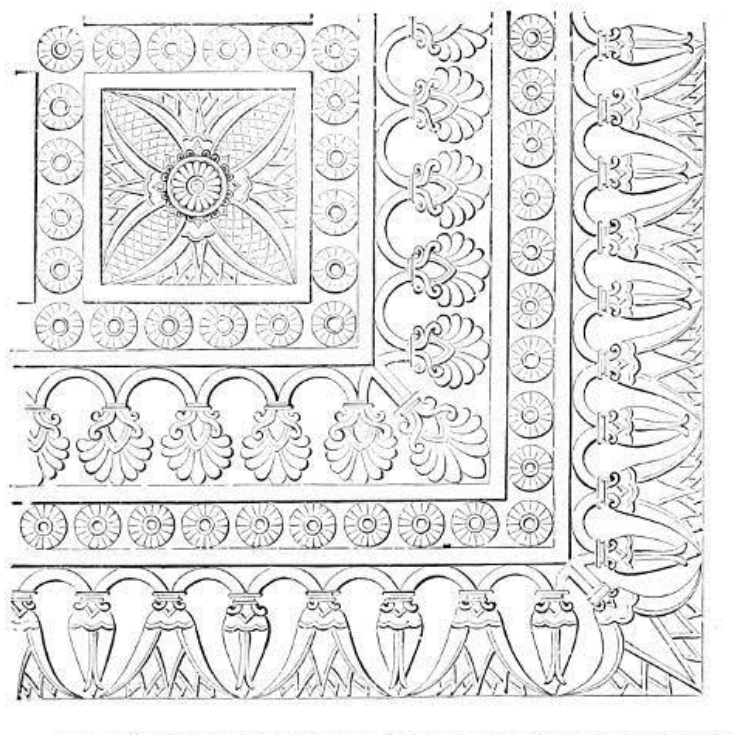


70. Центральный дворец, Коюнджик. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Архитектурные детали также демонстрируют определенную степень элегантности и продуманной отделки, которые обычно не встречаются в более ранних примерах, что хорошо иллюстрирует гравюра на дереве № [71](#), представляющая одну из плит тротуара дворца. Он того же дизайна и так же орнаментирован, но отделка лучше, а исполнение более замысловатое, чем в любом из более древних образцов, с которыми мы знакомы.

Кроме них, на кургане в Нимруде находились центральный дворец, построенный Тиглат Пиласаром, и еще один в юго-восточном углу кургана, построенный внуком Асархаддона; но оба слишком сильно разрушены, чтобы было возможно проследить их форму или протяженность. Вокруг великой пирамиды, в северо-западном углу насыпи, располагались здания, более напоминающие храмы, чем любые другие на ней — все скульптуры на них явно указывали на религиозные цели, хотя по форме они мало чем отличались от дворцов. В то же время в них определенно нет ничего, указывающего на то, что курган, у основания которого они находились, предназначался для умерших или для погребальных целей.

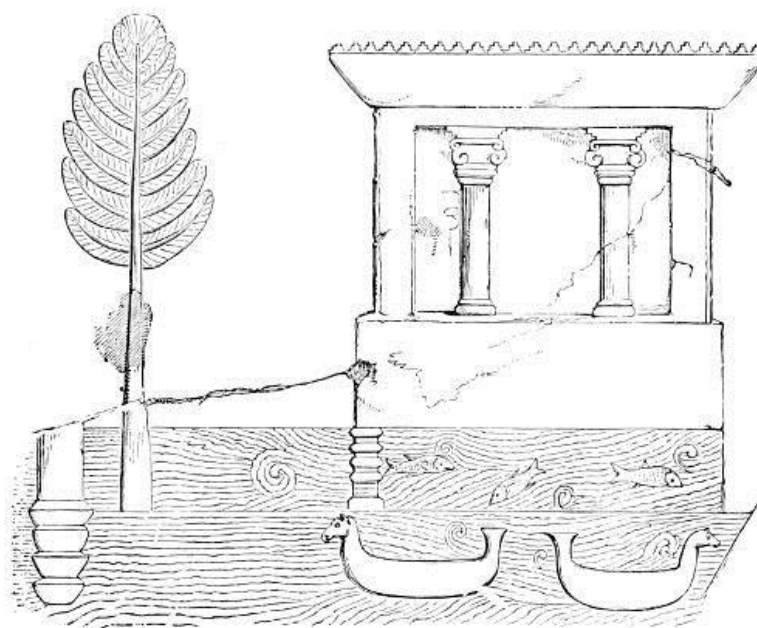
Между северо-западным и юго-западным дворцами также была возвышена терраса, на которой располагались несколько покоев, назначение которых определить нелегко.



71. Тротуарная плита из Центрального дворца в Коюнджике.

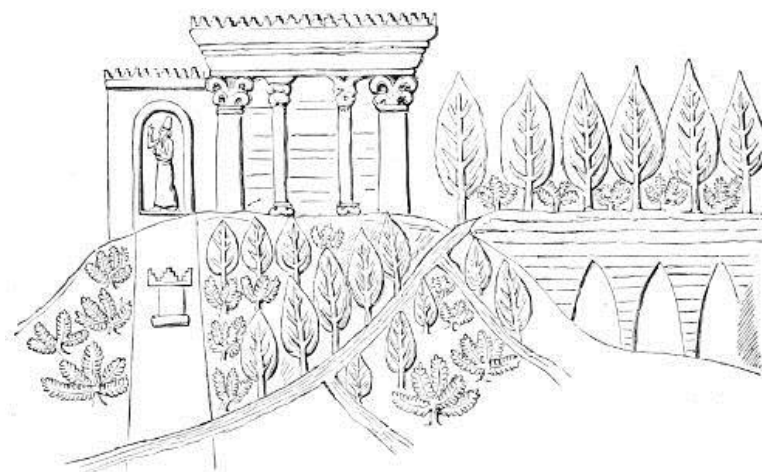
Несмотря на существующую в настоящее время невозможность разглядеть все детали зданий, расположенных на больших курганах Нимруда и Коюнджика, очевидно, что эти огромные группы зданий, должно быть, относились к числу самых великолепных памятников древности, поскольку были окружены террасами, облицованными камнем, и к ним со всех сторон вели величественные лестничные пролеты. Когда все дворцы с их башнями и храмами были замечены пестрыми и переполненными всем статусом и великолепием восточного монарха, они, должно быть, представляли собой сцену такого ослепительного великолепия, что можно легко понять, почему жители маленьких городов Греции или Иудеи впадали в такую экстравагантную гиперболу, говоря о размерах и великолепии великих городов Ассирии.



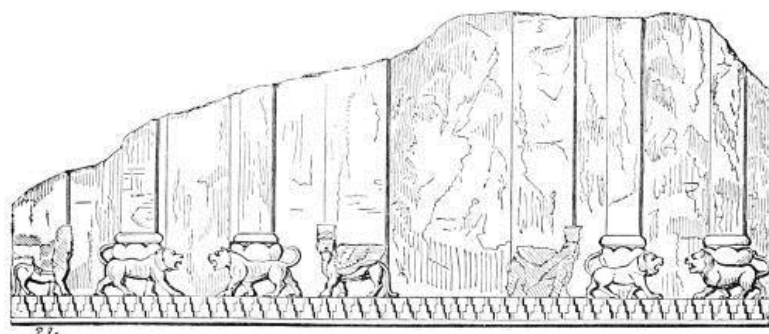


## 72. Павильон скульптур в Хорсабаде.

Худшей чертой всего этого великолепия была его эфемерность — хотя, возможно, именно благодаря этому факту мы теперь так много знаем о нем — ибо, подобно тростнику, который гнется под натиском бури и восстанавливает свою эластичность, в то время как дуб ломается от ее ярости, эти реликвии прошедшей эпохи в какой-то степени сохранили свою первозданную красоту. Если бы эти здания были построены подобно зданиям египтян, их остатки, вероятно, давным-давно использовались бы для других целей; но, будучи разрушенными так рано и забытыми, они сохранились до наших дней; нетрудно понять, как это произошло. Столбы, поддерживавшие крышу, были деревянными, вероятно, из кедра, и балки на нижней стороне крыши были из того же материала, и не было ничего проще, чем поджечь их. Обрушения крыш, которые, вероятно, состояли, как и в наши дни, из пяти или шести футов земли и которые необходимы для защиты от жары, а также от влаги, было бы достаточно, чтобы похоронить здание по высоте скульптур. Постепенное разрушение толстых стен в результате их незащищенного воздействия атмосферы прибавило бы к этому три или четыре фута, так что вряд ли будет преувеличением предположить, что зеленая трава могла вырасти над погребенными дворцами Ниневии до того, как прошло два или три года со времени их разрушения и запустения. Когда это произошло, курганы представляли собой слишком заманчивые позиции, чтобы не быть быстро занятыми деревнями туземцев; и несколько столетий строительства глинобитных хижин завершили бы процесс погребения настолько полно, чтобы надежно защитить спрятанные останки в течение столетий, в течение которых они пролежали в земле. В настоящее время они восстановлены в такой степени, что позволяют нам восстановить их форму почти с такой же точностью, с какой мы можем восстановить храмы Греции или Рима или любой другой великой нации древности.



73. Ассирийский храм, Северный дворец, Коюнджик. (От Роулинсона.)

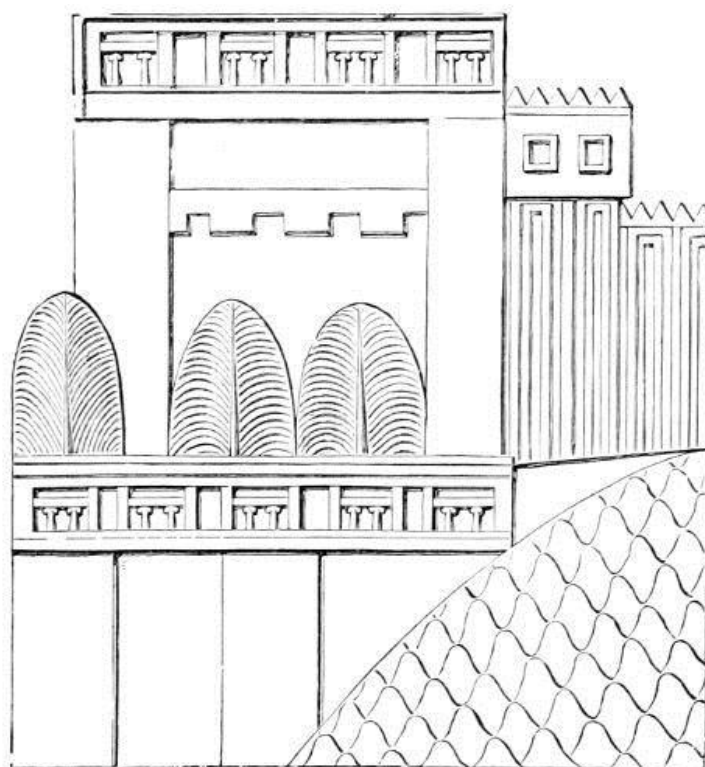


74. Барельеф, изображающий фасад Ассирийского дворца. (Из Британского музея.)

Ни в коем случае не исключено, что в какой-то будущий период мы сможем восстановить многое из того, что сейчас непонятно, по изображениям зданий на скульптурах и дополнить наш отчет об их архитектурном стиле по иллюстрациям, нарисованным самими ассирийцами. Один или два из них уже были опубликованы. Прилагаемая гравюра на дереве, например (№ [72](#)), изображающая барельеф, изображающий небольшой рыбацкий павильон у кромки воды, в грубой форме демонстрирует все части ассирийского ордера с его антаблементом, и капитель нужно только слегка удлинить, чтобы сделать ее похожей на те, что найдены в Персеполе.

Другой из Северного дворца, Коюнджик, повторяет ту же композицию, с колоннами, которые следует рассматривать как ранние образцы коринфского ордера, и, если мы можем доверять рисунку, он также представляет собой акведук с горизонтально расположенными арками остроконечной формы.

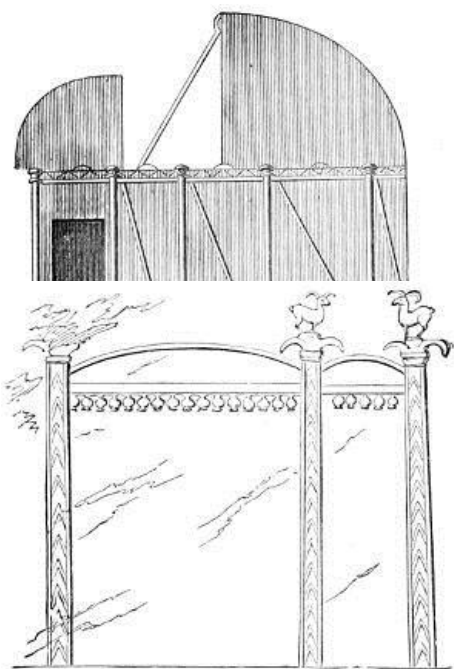
Третье изображение (№ [74](#)) из того же дворца, по-видимому, предназначено для изображения всего дворцового фасада с крылатыми быками у входа и колоссальными львами на фасаде. Над этими животными, но, по-видимому, не для того, чтобы изображать их покоящимися на них, расположены колонны в антисе, как на двух предыдущих иллюстрациях.<sup>[86]</sup> К сожалению, карниз отломан, и в целом выполнен более небрежно, чем обычно для этих скульптур.



75. Внешний вид дворца с барельефа в Коюнджике.

Другое любопытное изображение (гравюра на дереве № [75](#)) - это изображение двухэтажного дворца с барельефа в Коюнджике, на котором изображен ряд проемов под крышей на обоих этажах, каждый проем разделен на три части двумя ионическими колоннами между квадратными опорами, и, вероятно, оно должно представлять такое расположение, какое показано на гравюрах на дереве № [72](#) и [73](#). Справа, на верхнем этаже, правильно представлен панельный стиль орнамента, упомянутый выше как недавно обнаруженный в Хорсабаде и других местах, и который, как мы знаем из недавних открытий, был излюбленным способом украшения стен в ту эпоху.

Однако самый примечательный факт, который мы почерпнули из всех этих иллюстраций, заключается в том, что излюбленным расположением была группа колонн "distyle in antis", как это технически называется, а именно две круглые колонны между двумя квадратными опорами. Он часто встречается в других местах на фасадах гробниц, но здесь, похоже, его повторяли снова и снова, чтобы создать законченный дизайн. Для храма такое расположение было бы неприемлемо: для дворца оно кажется исключительно уместным и элегантным.



77. Конный шатер (Нимруд).

Дальнейшие сравнения, без сомнения, во многом дополняют тему; и когда названия, написанные на этих барельефах, будут окончательно расшифрованы, мы, возможно, обнаружим, что действительно обладаем современными изображениями если не Иерусалима, то, по крайней мере, Лахиша, Сузов и других городов, знакомых нам как по древней, так и по современной истории.

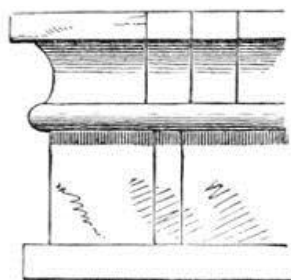
У нас нет настолько полного представления о жилищах частных лиц, чтобы мы могли их понять, но есть несколько интересных королевских лагерей. Среди наиболее любопытных из них - изображения шатров короля и его вельмож. Один из них показан на гравюре на дереве № 76, хотя ни в коем случае не ясно, как он был сконструирован. Кажется, что он был открыт в центре для воздуха, но с обоих концов прикрыт чем-то вроде капюшона, устроенного таким образом, чтобы улавливать мимолетный ветерок и в то же время обеспечивать защиту от дождя. Прилагаемая гравюра на дереве (№ 77), изображающая переднюю и боковую части королевского конного шатра, дает хорошее представление о роскоши и

элегантности, которые были воплощены в деталях даже второстепенных сооружений.

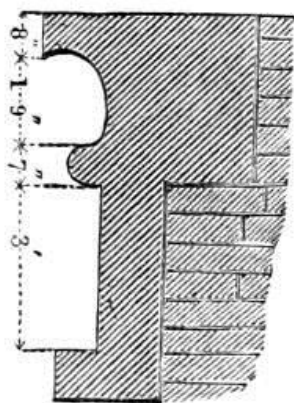
### ХРАМЫ И ГРОБНИЦЫ.

За исключением храмов халдейской постройки, которые были описаны в предыдущей главе, не существует религиозных сооружений, достаточно завершенных, чтобы мы могли составить четкое представление об архитектурном устройстве этих храмов. Поскольку они принадлежат к семитскому народу, мы должны ожидать, что они будут немногочисленны и незначительны.

От храма в Хорсабаде сохранилось так мало, что трудно сказать, какой могла быть его первоначальная форма; однако терраса, которая поддерживала его, интересна, поскольку представляет собой почти единственный пример совершенной ассирийской лепнины или карниза, обнаруживающий сходство с формами египетской архитектуры, которых мы больше нигде не находим. Изгиб, однако, не совсем похож на египетский карниз, поскольку продолжается за пределами вертикальной касательной; но это, возможно, произошло из-за того, что терраса была всего шести футов в высоту, что помещало изгиб ниже линии обзора и, следовательно, требовало иной обработки, чем та, которая располагалась так высоко над ней, как это обычно бывает в Египте.



## 78. Возвышение стилобата храма.



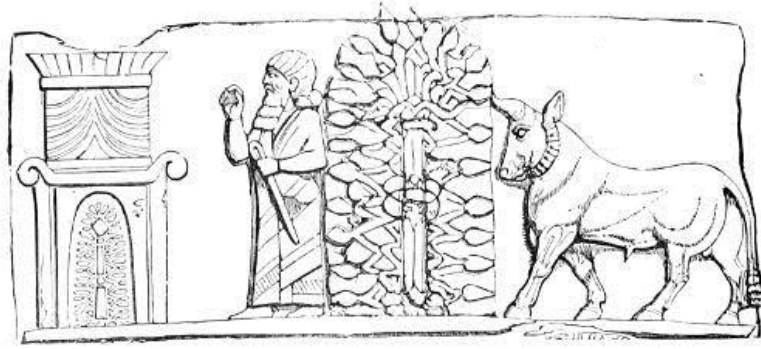
## 79. Разрез стилобата храма.

Барельеф на следующей странице, пожалуй, является лучшим из существующих скульптурных изображений того, каким мы могли бы представить себе ассирийский храм. Эмблемой, почитаемой таким образом, вероятно, является Ашира, или роща, поклонение которой израильтяне во все времена проявляли такую склонность к рецидивам, и которая является одним из наиболее частых объектов поклонения ассирийцев.

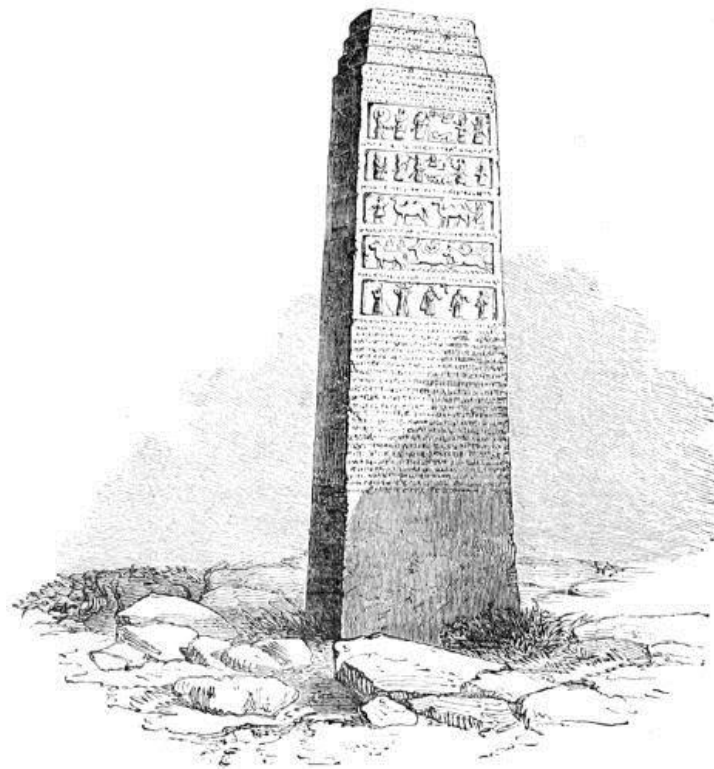
Как семитский народ, мы вряд ли должны ожидать найти среди них какие-либо гробницы, и действительно, если только пирамида в северо-западном углу кургана Нимруд не является гробницей Сарданапала, упомянутой греками,<sup>[87]</sup> неясно, была ли обнаружена хоть одна ассирийская гробница. Те, что заполняют руины Вурки, Мугейра и других городов Вавилонии, - это останки туранского народа, который всегда уважал своих мертвых и уделял особое внимание сохранению их тел. Пирамида в Нимруде, по-видимому, была исследована с достаточной тщательностью, чтобы позволить нам утверждать, что на ее вершину не вели никакие лестницы или наклонные плоскости, а без них она определенно не была одним из тех храмов-обсерваторий, о которых упоминалось ранее. Тем не менее, наличие одного-единственного памятника такого класса настолько необычно, что трудно составить удовлетворительное мнение по этому вопросу.

Он стоит под северо-западным углом кургана и имеет размеры 167 футов в каждую сторону; его основание высотой 30 футов сложено из красивой каменной кладки, украшенной контрфорсами и выступами, над которыми стена была продолжена перпендикулярно кирпичной кладке. В центре здания, на уровне цоколя или террасы, была обнаружена длинная сводчатая галерея или туннель, но в них не было никаких указаний на назначение здания.





80. Священное символическое дерево ассирийцев. (Из Черного камня лорда Абердина.)



81. Обелиск Диванубары. (Из "Ниневии" Лейарда.)

Теперь все сооружение возвышается над равниной на высоту около 120 футов и сложено из высушенных на солнце кирпичей с рядами обожженных в печи кирпичей между ними, с определенными интервалами по направлению к вершине, что делает вероятным, что первоначально это была не пирамида в обычном смысле этого термина, а квадратная башня в три или четыре этажа, каждый меньше нижнего, как в традиционном храме Бела в Вавилоне, или как вершина обелиска, изображенного на гравюре на дереве (№ [81](#)), которая, скорее всего, является монолитным воспроизведением пирамиды в Вавилоне. такая могильная башня, как эта, а не обелиск, подобный египетским.

С тех пор были обнаружены другие обелиски, некоторые из которых еще больше похожи на миниатюрные модели строительных конструкций, чем этот.

Пока не будет получена дополнительная информация, вряд ли можно будет сказать что-либо удовлетворительное о гробницах, храмах или второстепенных древностях

ассирийского народа. Их архитектура была по сути Дворцовой — как у греков была архитектура Тамплиеров, — и только этим наши замечания могли бы почти ограничиться. К счастью, однако, скульптура была еще одним искусством, к которому они были особенно пристрастны, и их страсти к этому мы обязаны большей частью наших знаний об их манерах и обычаях. Этому искусству мы также обязаны нашей способностью восстанавливать многие детали их дворцов и зданий, которые без его помощи были бы совершенно непонятны.

Если судить по тем же правилам критики, которые мы применяем к классическому или средневековому искусству, то, боюсь, ассирийская архитектура должна быть оценена очень низко. Но из-за великолепного варварского великолепия эффекта, кажется, трудно представить что-либо, что могло бы быть величественнее или внушительнее, чем дворцы Ниневии, когда они были целыми и наполненными состоянием и великолепием монархов ассирийской империи.

## ГЛАВА IV.

### ПЕРСИЯ.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                          | ДАТЫ.        |
|----------------------------------------------------------|--------------|
| Кир основывает Пасаргады                                 | до н. э. 560 |
| Постройки Камбиза в то же самое                          | 525          |
| Дарий строит дворец в Персеполе                          | 521          |
| Ксеркс строит залы в Персеполе и Сузах                   | 485          |
| Артаксеркс Лонгиманус                                    | 465          |
| Дарий Нотус                                              | 424          |
| Артаксеркс Мнемон ремонтирует здания в Персеполе и Сузах | 405          |
| Разрушение Персидской империи Александром                | 331          |

Там все еще остается написать третью главу, прежде чем обзор архитектуры центрального региона Азии будет завершен - прежде чем действительно многое из того, что только что предполагалось, станет возможным доказать. По счастливой случайности персы использовали камень там, где ассирийцы использовали только дерево, и, следовательно, до наших дней дошли многие детали их архитектуры, которые в противном случае исчезли бы, если бы использовались более скоропортящиеся материалы их предшественников.

Чем бы еще древний мир ни был обязан учености египтян, кажется несомненным, что они были первыми, кто использовал камень в качестве конструктивного строительного материала. Как упоминалось ранее, египтяне использовали каменную протодорскую колонну по крайней мере за 1000 лет до того, как греки, этруски или любой другой известный нам древний народ мечтали о такой вещи. Вавилоняне и ассирийцы, по-видимому, никогда не использовали камень конструктивно, кроме как для облицовки стены террасы; и только после завоевания Египта Камбизом мы находим, что какие-либо азиатские народы использовали каменный столб в архитектуре, или делали нечто большее,



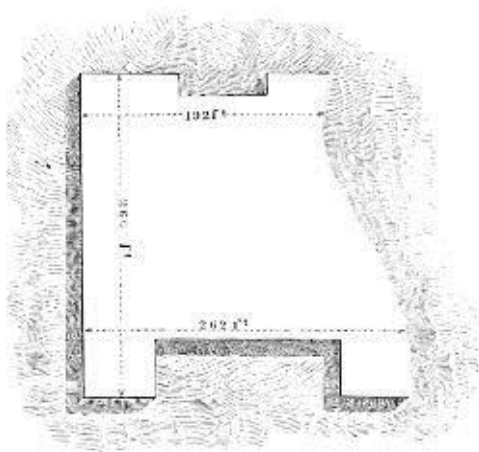
чем просто возводили стену, или нагромождали массу на массу этого материала без каких-либо конструктивных ухищрений. Индийцы впервые научились этому искусству у бактрийских греков, и многие цивилизованные азиатские народы до сих пор предпочитают дерево для своих дворцов и храмов, как это делали ассирийцы, и используют камень только в качестве “груды”. Однако любому разумному человеку, должно быть, было трудно посетить замечательные каменные храмы в Фивах и Мемфисе, не будучи пораженным их непревзойденным великолепием и долговечностью; и, следовательно, мы обнаруживаем, что персы по возвращении, хотя и воспроизводили их старые формы, но использовали новый материал, который, к счастью для них и для нашей истории, был найден в изобилии по соседству с их родиной. заглавные буквы.

Однако даже при самом беглом рассмотрении легко увидеть, как мало изменили искусство ассирийцев их преемники. Крылатые львы и быки, украшающие порталы Персеполя, практически идентичны порталам Ниневии. Изображения царя на троне со свитой настолько похожи, что, если бы не местность, потребовались бы значительные знания, чтобы отличить Сеннахериба от Ксеркса. Длинная процессия носителей дани — символические животные, убитые царем; весь орнамент, по сути, настолько незначительно изменен по сравнению с тем, что существовало в Ассирии, что мы поражены, обнаружив, как мало изменений внесла в эти скульптуры новая династия; и если это так, и их расположение почти идентично, мы можем быть совершенно уверены, что архитектура тоже была той же.

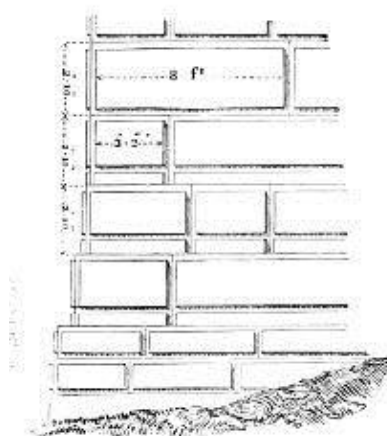
На первый взгляд кажется, что все было иначе; но при ближайшем рассмотрении оказывается совершенно очевидным, что это даже больше связано с использованным материалом, чем с каким-либо изменением формы. Возможно, что-то связано с тем фактом, что здания, которые мы сейчас находим на платформе в Персеполе, возможно, были предназначены для несколько иных целей, чем в Ниневии; но даже это не совсем ясно. Если бы большие квадратные дворы ниневитских дворцов были покрыты крышами, как предположил Лейярд — и, вероятно, так оно и было, — они бы в точности представляли квадратные залы Персеполя. Но поскольку все промежуточные постройки из высушенного на солнце кирпича были смыты с голой скалы зимними дождями в Персии, мы можем только строить догадки о том, какими они могли быть, не осмеливаясь придавать слишком большое значение нашим убеждениям.

## ПАСАРГАДЫ.

В их нынешнем состоянии руины в Пасаргадах, возможно, представляют больший интерес для антиквара, чем для архитектора, поскольку дворцы на равнине настолько разрушены, что их архитектурное устройство невозможно понять или восстановить.



82. План платформы в Пасаргадах.



83. Возвышение платформы в Пасаргадах.

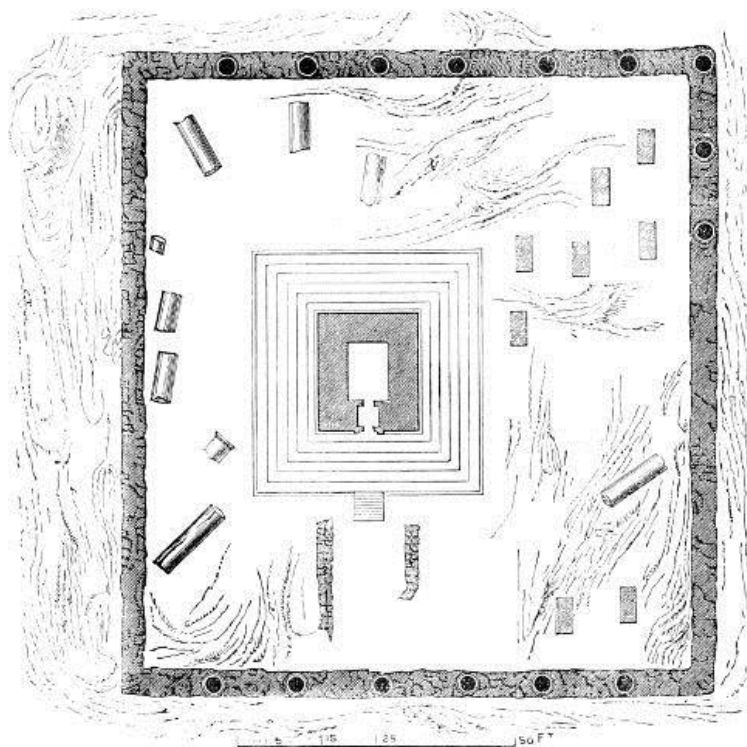
На склоне холма, возвышающегося над равниной, находится каменная платформа (Гравюра на дереве № [82](#)), которая первоначально поддерживала либо храм, либо огненный алтарь, но теперь она полностью исчезла, и сооружение примечательно только красотой своей кладки и большими размерами камней, из которых оно построено. Они набросаны (Гравюра на дереве № [83](#)) не только на стыках, но часто и на лицевой стороне, с таким же плоским углублением, какое встречается на всех еврейских произведениях в Иерусалиме, а иногда и в греческих зданиях лучшей эпохи. Таким образом, из того, что в противном случае было бы просто простой массой каменной кладки, образуется украшение необычайной красоты и элегантности.

Гробница Кира уже упоминалась (с. [164](#)) как каменная копия одного из зиккуратов или террасных храмов. Но следует иметь в виду, что наиболее знаменитый пример этой формы так же часто называют гробницей, как и храм Бела;<sup>[90]</sup> и у туранского народа гробницу и храм можно рассматривать как одно и то же. Гробница окружена с трех сторон<sup>[90]</sup> портиком из колонн, стоящих на расстоянии 14 футов друг от друга: каменных капителей обнаружено не было, но, вероятно, на колоннах были установлены деревянные кронштейны-капители, чтобы уменьшить опору деревянного архитрава или балки, поддерживавшей крышу. За портиком видны следы второго ограждения шириной 25 футов, которое, судя по его ширине, вероятно, было открытым двором.

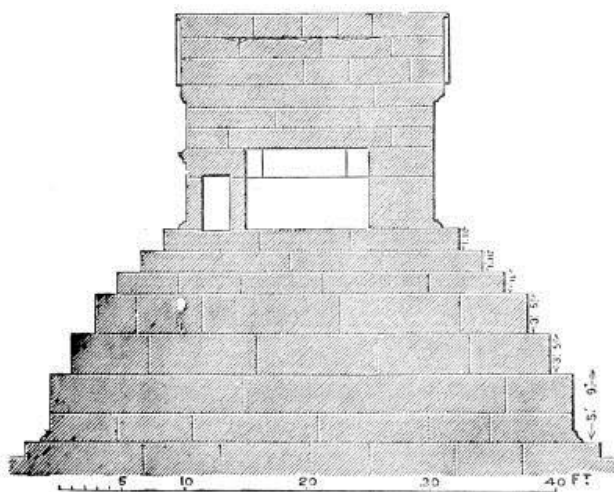


#### 84. Гробница Кира. (From Texier's 'Arménie et la Perse'.)

На равнине сохранились остатки зданий, три из которых были дворцами, а одно - руины гробницы. План одного из них, называемого дворцом Кира, был измерен и опубликован М. Тексье, М. Фланденом и Костом и М. Дьелафуа, и хотя реставрация, проведенная последним, идет несколько дальше, чем это можно объяснить по остаткам, есть определенные особенности, в которых все они сходятся, и которые показывают, что в нем было по крайней мере два подъезда или портика и большой колонный зал, не отличающийся от образцов, найденных в Персеполе. Угловые опоры или ответвления двух портиков все еще существуют на месте; на одном из них в верхнем камне вырезано углубление, в котором покоился архитрав портика, форма этого углубления имеет особое значение, поскольку оно показывает более четко, чем углубление в ответе портика дворца Дария, что персидский архитрав состоял из двух или более балок, наложенных одна на другую и нависающих, как в гробнице Дария. На втором пирсе есть надпись, которая позволяет нам приписать его возведение Киру. До сих пор сохранилась колонна большого зала высотой 34 фута, которая показывает, что в любом случае в данном случае центральный зал возвышался над портиками, поэтому свет проникал в него через окна второго этажа. Капители найдены не были,<sup>[10]</sup> и, возможно, поэтому они были деревянными, как мы предположили, возможно, это имело место в портике гробницы Кира.



85. План гробницы Кира, Пасаргады. (Из Тексье.)

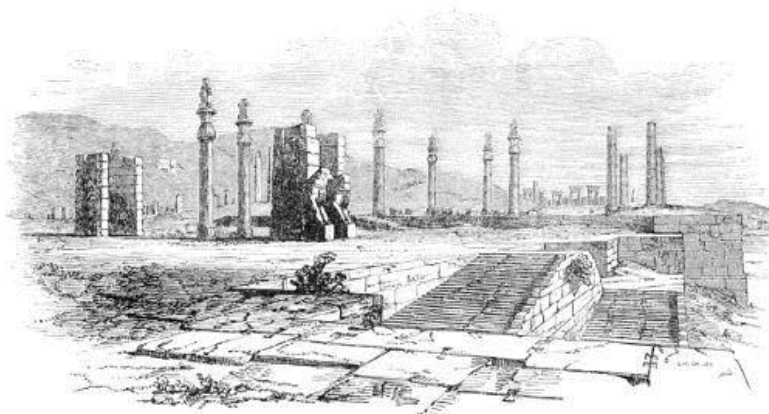


86. Часть гробницы Кира. (Из Тексье.)

К востоку от этого дворца, на расстоянии примерно 170 ярдов, находятся остатки второго дворца с колонным залом размером 124 на 49 футов, а с западной стороны от него находится каменный косяк дверного проема, похожего на те, что были в Персеполе, и на нем высечен хорошо известный барельеф Кира. Третий дворец был раскопан мистером Уэлдом Бланделлом, и прослежен фундамент его стен размером 187 на 131 фут, с залом из 24 колонн.

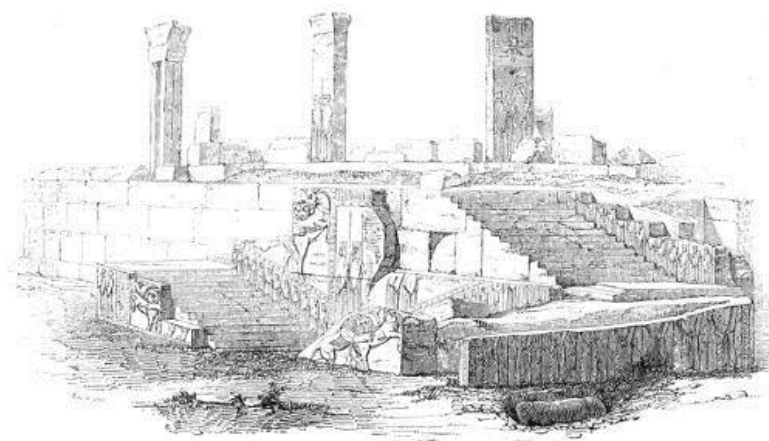
ПЕРСЕПОЛИС.

В Ниневии, как мы видели, все колонны, крыши и конструктивные части здания, которые были деревянными, <sup>[91]</sup>исчезли, и не осталось ничего, кроме массивных стен, которые, падая и нагромождаясь одна на другую, похоронили себя и свои украшения до наших дней. В Персеполе, напротив, кирпичные стены, которые были тоньше и выступали на голой поверхности скалы, были смыты штормами и дождями 2000 лет назад, оставив только скелеты зданий. Однако в скалистой стране Персии архитектор, к счастью, использовал камень; и таким образом, в Персеполе мы имеем, если можно так выразиться, все кости здания, но без плоти; а в Ниневии - плоть, но без костей, которые придавали ему форму и содержание.



87. Вид с вершины Большой лестницы в Персеполе.

Общий вид руин в их нынешнем виде можно увидеть на гравюре на дереве (№ [87](#)).<sup>[92]</sup> Основная масса на переднем плане слева - Пропилеи Ксеркса, а за ними и справа возвышаются колонны Чехил Минара, или Большого зала Ксеркса. Между ними вдалеке видны остатки меньших залов Дария и Ксеркса.



88. Лестница во дворец Ксеркса.

Наиболее поразительными деталями этого вида являются лестницы, которые вели с равнины на платформу и с нижнего уровня на тот, на котором стоял большой зал. Действительно, среди этих руин нет ничего более примечательного, чем эти огромные лестничные пролеты. Строители тех дней были, насколько нам известно, единственными людьми, которые действительно понимали ценность этой функции. Египтяне, по-видимому,

совершенно пренебрегали этим, а греки мало заботились о нем; но это было не так в Ниневии, где, насколько мы можем понять по оставленным нечетким следам, лестница, должно быть, была одной из самых важных частей конструкции. Но они были расположены так, что не были похоронены, когда здания были разрушены, и, следовательно, были убраны. В Иерусалиме мы также читаем, что когда царица Савская увидела “подъем, по которому Соломон поднимался в дом Господень, в ней больше не было духа”. Действительно, во всех древних храмах и дворцах этого района этой особенности уделяется больше внимания, чем почти любой другой; и благодаря их благоприятному расположению на искусственных террасах строители получили возможность использовать свои лестницы с гораздо большим эффектом, чем любые другие в древности или в наше время.

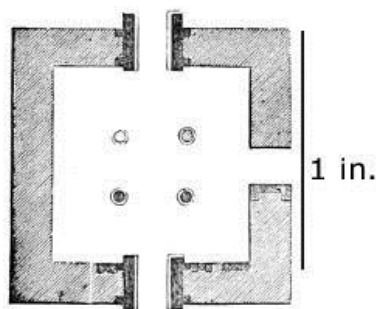
Нижняя, или великая, лестница в Персеполе простая, без каких-либо скульптур, но построена из самой массивной циклопической каменной кладки, большой ширины и с очень легким наклоном. То, что находится перед большим залом, украшено скульптурами в три яруса, изображающими жителей страны, приносящих подарки и дань подвластных народов, чтобы возложить их к ногам монарха, в сочетании с мифологическими изображениями; в целом все это имеет очень большое сходство со скульптурами на стенах ассирийских дворцов, хотя расположение и другое. Расположение этих лестниц также своеобразно: ни одна из них не расположена под прямым углом к зданиям, к которым они приближаются, но все они двойные, по-видимому, для того, чтобы процессии проходили мимо трона, расположенного на крыльцах на их вершине, без перерыва и без изменения линии шествия.

Один из этих пролетов, ведущий на платформу дворца Ксеркса, показан на гравюре на дереве (№ 88). По расположению она похожа на лестницу, ведущую на большую террасу, но намного меньше и обильно украшена скульптурами.

Главное помещение во всех зданиях, расположенных на платформе, представляет собой центральный квадратный зал, пол которого усеян колоннами, расположенными на равном расстоянии одна от другой. В самом маленьком из них 4 колонны, в следующих 16, затем 36, а в одном - 100 колонн на полу; но чтобы не придумывать новых названий, мы можем назвать их соответственно дистильными, тетрастильными, шестистильными и десятистильными залами, поскольку в них по 2, 4, 6 или 10 колонн на каждой стороне фаланги, и потому что именно столько колонн в их портиках, когда они есть.

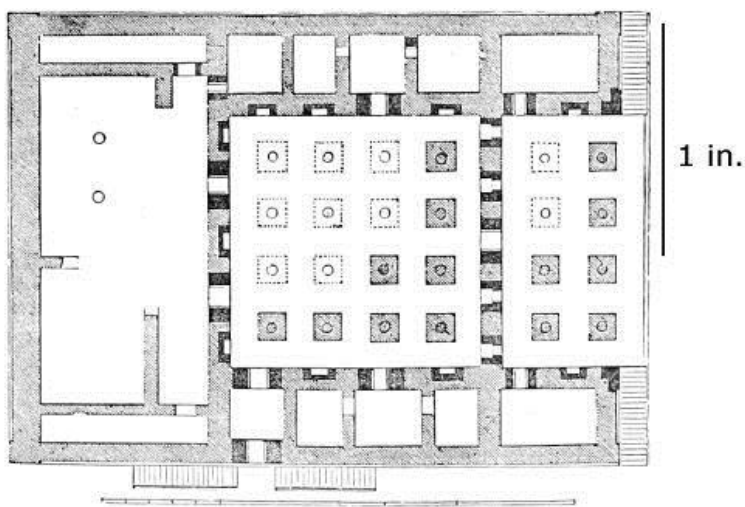
Здание у подножия большой лестницы представляет собой дистильный зал с 4 колоннами, поддерживающими крышу. По обе стороны от первого общественного входа стоят крылатые быки с человеческими головами, настолько идентичные тем, что встречаются в ассирийских дворцах, что не оставляют сомнений в их одинаковом происхождении. У противоположного входа изображены два быка без крыльев, но нарисованные с теми же смелыми, массивными пропорциями, которые отличают всех скульптурных животных во дворцах Ассирии и Персии. Другой, или дворцовый вход, разрушен, остался только фундамент; но это, вместе с фундаментами стен, не оставляет места для сомнений в том, что прилагаемая гравюра на дереве (№ 89) является точным отображением плана здания.<sup>[93]</sup> Также не подлежит сомнению, что это одно из тех зданий, которые так часто упоминаются в Библии как “ворота”, не ворота города или зданий, а ворота правосудия, такие, как те, где сидел Мардохей в Сузах, где Авраам купил свое поле, где судили о браке Руфи — и, действительно, где обычно решались общественные дела.





89. Пропилеи. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

На платформе есть еще три отдаленных зала, или ворот: один к западу от этого, сильно разрушенный; один в центре всей группы, у которого, по-видимому, были внешние портики; и третий на платформе перед дворцом Ксеркса.

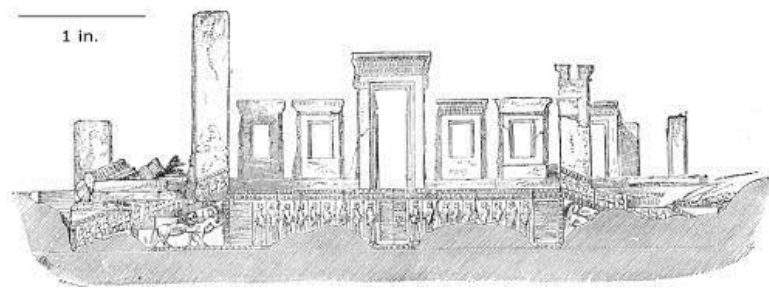


90. Дворец Дария. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Здесь есть два четырехстильных зала, один из которых, построенный Дариусом (гравюра на дереве № [90](#)), является самым интересным из небольших зданий на террасе. Это единственное здание, обращенное фасадом на юг, к которому ведет лестница, изображенная всем фасадом дворца в том виде, в каком он сейчас изображен на гравюре на дереве (№ [91](#)). Эти ступени вели к четырехстилевому крыльцу глубиной в два ряда, которое открывалось в центральный зал с его 16 колоннами, вокруг которого были расположены комнаты меньшего размера или кельи, предназначенные либо для проживания короля, если это был дворец, либо для жрецов, если это был храм. На западной стороне Артаксерксом были пристроены лестница и дверной проем, несколько несимметрично.

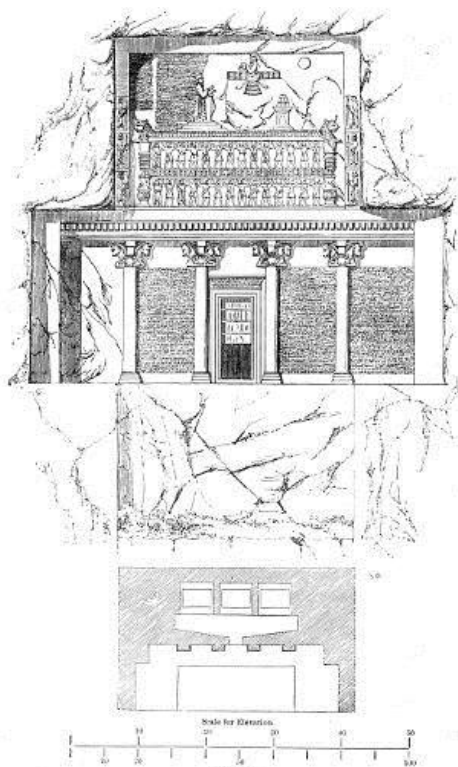
Этих останков вряд ли было бы достаточно, чтобы позволить нам восстановить внешний вид дворца; но, к счастью, тот же царь, который построил дворец для своего пользования на этом кургане, повторил его в скале как “вечное жилище” для себя после смерти. Гробница, известная как гробница Дария в Накш-и-Рустаме (гравюра на дереве № [92](#)), является точным воспроизведением не только архитектурных особенностей дворца, но и в том же масштабе и во всех отношениях настолько похожа, что кажется невозможным усомниться в том, что одно было задумано как буквальная копия другого. Предполагая, что это так, мы узнаем, какой карниз опирался на двойные бычьи капители. И что еще более интересно, мы получаем изображение молитвенного помоста, который мы в другом месте описали как Талар,<sup>[94]</sup> но значение которого мы вряд ли узнали бы, если бы не это изображение.

Другой четырехстильный зал похож на этот, но более простой и несколько меньших размеров.



91. Фасад дворца Дария в Персеполе. Масштаб 20 футов на 1 дюйм.

Переходя от них к залам шестистильного типа, отметим, что самый маленький, но самый совершенный (гравюра на дереве № [91](#)) находится на южном краю верхней платформы, надписи на котором определенно доказывают, что он был построен Ксерксом.

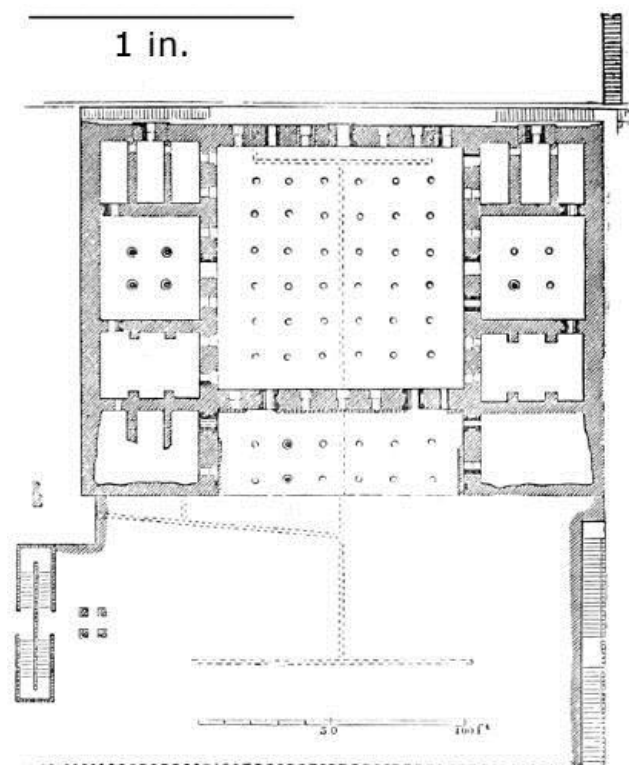


92. Гробница Дария в Накш-и-Рустаме, представляющая фасад его дворца, увенчанный Таларом.

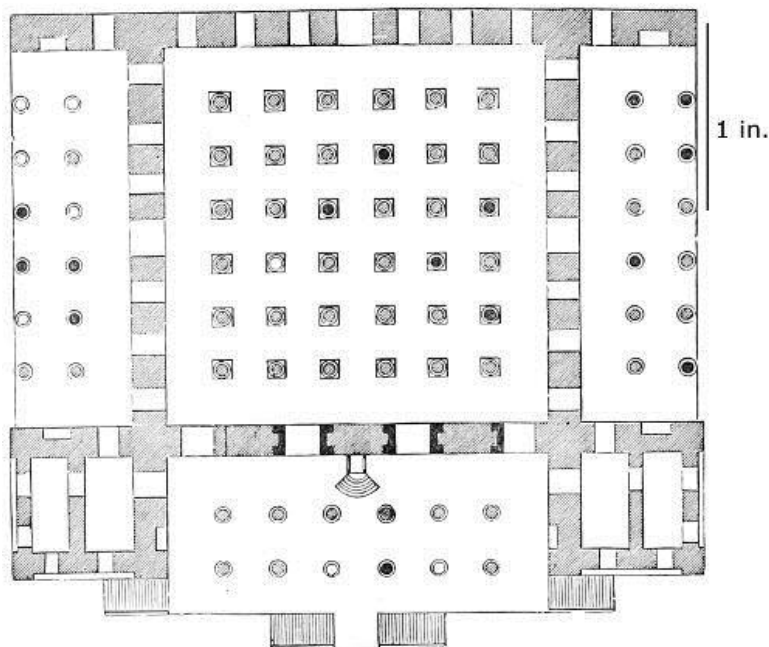
К платформе, на которой он стоит, ведут два лестничных пролета, причем восточный - тот, что изображен на гравюре на дереве № [84](#), — также есть указания на то, что на его вершине существовал четырехстильный зал или ворота, - в то время как западный гораздо проще. Сам зал имел портик из 12 колонн, а по бокам - ряд небольших помещений, крыша двух главных из которых поддерживалась по 4 колоннами каждое.



Это здание само по себе очень красивое, но его величайшая ценность заключается в том, что оно позволяет нам понять устройство большого зала Ксеркса — Чехиль Минар — самого великолепного здания, от которого сохранились какие-либо остатки в этой части мира. Из прилагаемого плана (гравюра на дереве № 94) видно, что расположение всей центральной части идентично расположению только что описанного здания. В этом не может быть никаких сомнений, поскольку основания всех 72 колонн все еще существуют на месте, так же как и косяки двух главных дверных проемов, которые на плане заштрихованы темнее. Только боковые и задняя стенки восстановлены по предыдущему рисунку. Единственное отличие состоит в том, что вместо двух дистильных залов по обе стороны здесь были шестистильные портики по 12 колонн в каждом, аналогичные тем, что спереди; углы между которыми, по всей вероятности, были заполнены комнатами или зданиями, как предложено на плане.<sup>[95]</sup>



93. Дворец Ксеркса. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



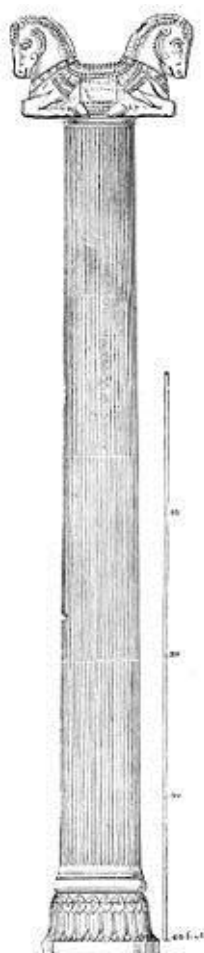
94. Восстановленный план Большого зала Ксеркса в Персеполе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Для поддержания крыши этого великолепного здания использовались два ряда колонн; одна из них, изображенная на гравюре на дереве № 91, с двойными бычьими капителями, как на крыльце дворца Дария. Они имеют высоту 67 футов 4 дюйма. от пола до задней части

шеи быка или 64 фута до нижней стороны перекладины, которая лежит между быками. Другой порядок, с ионическими спиралями (гравюра на дереве № 96), также использовался в северном портике и в целом во внутреннем убранстве этого здания и почти идентичен в том, что касается основания и шахты, за исключением высоты последней. Столица, однако, сильно отличается и составляет 16 футов 6 дюймов. по высоте это на 9 футов 7 дюймов меньше, чем использовалось снаружи, разница компенсировалась деревянными кронштейнами, которые поддерживали балки крыши, по крайней мере, внутри, хотя внешне двойная бычья капитель, вероятно, венчала эти ионические завитки.

Нет причин сомневаться, что в этих залах также были платформы или талары, подобные залам меньшего размера, которые также служили бы для укрытия любого отверстия в крыше, хотя в данном случае кажется очень сомнительным, существовали ли какие-либо такие отверстия или световые люки или они действительно требовались.

Таким образом, сечение зданий будет таким, как показано на гравюре на дереве (№ 97); и если предположить, что это сооружение было украшено скульптурами и росписью так же богато, как и другие постройки его возраста и класса, каковыми оно, несомненно, и было, оно должно было быть не только одним из крупнейших, но и одним из самых великолепных зданий древности. В плане это был прямоугольник размером примерно 300 на 350 футов и, следовательно, занимал 105 000 квадратных футов; таким образом, он был больше гипостильного зала в Карнаке или любого из крупнейших храмов Греции или Рима. Он также больше любого средневекового собора, за исключением миланского; и хотя у него нет ни каменной крыши собора, ни массивности египетского здания, тем не менее его размер и пропорции в сочетании с легкостью архитектуры и красотой украшений, должно быть, сделали его одним из самых красивых зданий, когда-либо возведенных. Как по дизайну, так и по пропорциям он намного превосходил ассирийский, и хотя многие детали или орнаменты были почти идентичны, его расположение и пропорции были настолько превосходны во всех отношениях, что ни одно подобное здание в Ниневии не может сравниться с этим, великим архитектурным творением Персидской империи.

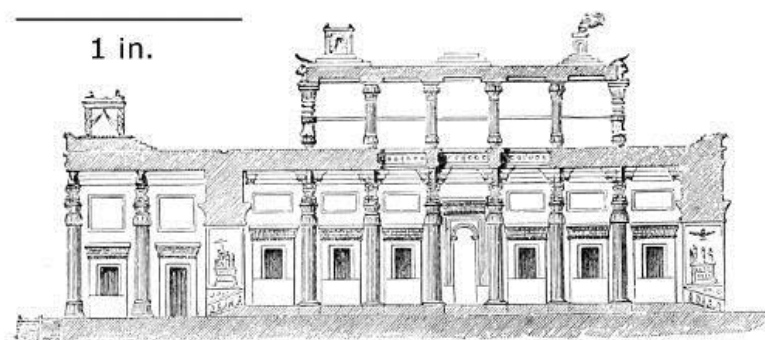


95. Колонна Западного портика.



96. Колонна Северного портика.

В Персеполисе нет восьмистильного зала, а есть только один десятистильный. В данном случае сам зал имел длину около 225 футов в каждую сторону и имел 100 колонн на полу; тем не менее, он был низким по пропорциям, лишенным боковых портиков и, следовательно, ни в коем случае не таким великолепным зданием, как большой зал Ксеркса. Портик перед ним был в два ряда глубиной и по бокам его стояли гигантские быки; но поскольку вся высота его едва достигала 25 футов, он не мог быть чем-то примечательным или приятным. Скульптуры на косяках дверных проемов являются наиболее интересной частью этого здания; они изображают царя на его троне и различные мифологические сюжеты в более обширном масштабе, чем те, что аналогичным образом расположены в других зданиях платформы. Действительно, вполне вероятно, что в других дворцах эти сюжеты были нарисованы на внутренних стенах, как это было сделано в тех ассирийских залах, которые не были облицованы плитами. С уместностью, которую нельзя переоценить, скульптура, по-видимому, всегда использовалась в частях здания, подверженных атмосферным воздействиям, и, из-за воздействия окружающей среды, использовалась там предпочтительнее живописи.



97. Отреставрированная секция Зала Ксеркса. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Помимо этих зданий на платформе, на равнине есть остатки нескольких других, а в окрестностях города Истакр находится здание, которое до сих пор называется Гаремом Джемшида и которое, возможно, в действительности было резиденцией ахейских царей. Он, безусловно, принадлежит к их эпохе и из-за неправильности своей формы и общих пропорций гораздо больше похож на резиденцию, собственно так называемую, чем на любое из монументальных сооружений на соседней платформе Персеполя.

Если смотреть с архитектурной точки зрения, главный недостаток внутреннего убранства, особенно небольших персеполитанских залов, заключается в том, что их пол излишне перегружен колоннами. Поскольку они должны были поддерживать только деревянную крышу, от некоторых можно было бы отказаться или было принято более художественное решение. Это, без сомнения, было бы сделано, если бы не влияние ассирийского стиля, в котором частые колонны были необходимы для поддержания тяжелых плоских крыш, а поскольку они были деревянными, их требовалось больше, чем в случае с камнем. Изделия из дерева также выглядели менее громоздкими и не мешали работе, чем изделия из более прочных материалов.

Недостатком также является то, что капители колонн в Персеполе сохранили форму своих деревянных прототипов. Выполненные из дерева заглавные буквы, подобные изображенным (гравюры на дереве № [96](#) или № [98](#)), не будут оскорбительными. Выполненные из камня, они неуклюжи; и греки проявили свою обычную разборчивость, когда вырезали все спирали, кроме одной пары, и использовали каменную конструкцию для антаблемента.

Несмотря на эти недостатки, в залах Персеполиса заложено величие концепции, которое дает им право на наше восхищение. Их наибольший интерес для изучающих архитектуру, вероятно, состоит в том, что они являются примерами перехода от деревянного стиля искусства к каменному и позволяют нам завершить и понять то искусство, которое было разработано в долине Евфрата в предыдущие столетия; но которое из-за скоропортящегося характера используемых материалов почти полностью исчезло, не оставив достаточных следов, позволяющих понять или восстановить все его характеристики.

## СУЗЫ.

Исследования мистера Лофтуса в Сузах в 1850 году обнажили фундамент дворца, почти идентичного как по плану, так и по размерам минару Чехил в Персеполе. Однако он был разрушен гораздо более основательно, поскольку жители соседних равнин долгое время использовали это место как каменоломню, так что теперь на месте остались только основания колонн, повсюду разбросаны фрагменты древков и капителей, но ни стен, ни



дверных проемов, ни других архитектурных элементов, которые позволили бы нам восполнить недостаток в Персеполе.

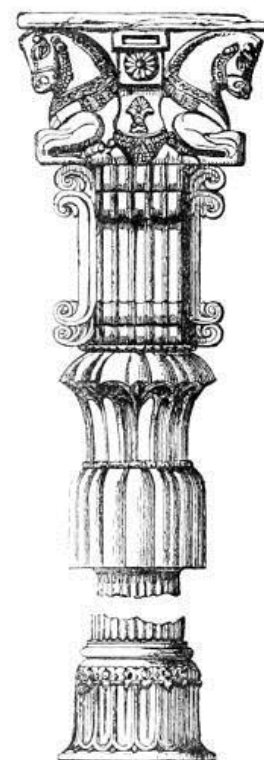
Основания, по-видимому, той же формы и стиля, что и в Персеполе, но украшены более богатой резьбой. Капители также более замысловатые, но по своей форме более деревянные, и их происхождение выдает не только обилие резьбы, но и непропорциональное расположение капителя по отношению к древку. В дереве такая большая капитель не выглядит непропорциональной по сравнению со столь тонкой древком; в камне эффект наиболее неприятный, и в Персеполе он был в определенной степени исправлен, как только результат был замечен. Не совсем ясно, смогли бы персы когда-нибудь полностью избавиться от деревянного оригинала, но греки, не связанные подобными узами, сразу разрубили узел и избавили их от лишних хлопот.



99. Фриз с изображением Лучников.

В 1885 году мсье Марсель Дьелафуа обратил свое внимание на раскопки, оставленные Лофтусом, и, придя к идее, что главный вход следует искать с южной стороны дворца, он прорыл свои траншеи в северо-восточном направлении и обнаружил следы стен, окружающих двор перед дворцом. Эти стены были облицованы эмалированными бетонными блоками. Части этих эмалей исчезли, но осталось достаточно, поскольку стены упали на лицевую сторону, чтобы их можно было расположить относительно друг друга. Из этих фрагментов М. Дьелафуа смог создать фриз со львами, похожий на те, что были найдены во дворце Саргона в Хорсабаде, с декоративными бордюрами сверху и снизу, весь увенчанный зубчатой стеной, также окрашенной в эмалевые цвета. Нижняя часть стены была выложена неглазурованными кирпичами двух цветов, красным и белым, расположенными в виде узоров из подгузников. Продолжая рыть траншею, М. Дьелафуа обнаружил большую лестницу, расположенную на южной стороне кургана, лестницу еще больших размеров, чем хорошо известный пример Персеполя. Исследования мистера Лофтуса уже доказали, что дворец состоял из центрального зала с тридцатью шестью колоннами и тремя портиками по двенадцать колонн, следовательно, аналогичную большому залу

Ксеркса. Открытия М. Дьелафуа показали, что центральный зал был обнесен стеной, что подтверждает теорию покойного мистера Фергюссона о восстановлении дворца Ксеркса. Ксеркс (см. стр. 206). На восточной стороне, ведущей к королевскому входу в большой зал, М. Дьелафуа обнаружил остатки большого фриза с изображением лучников (гравюра на дереве № 99), ныне находящегося в Лувре; они были выполнены яркими эмалевыми красками на бетонных кирпичках. Фигуры высотой около 5 футов выполнены в виде барельефа, выстроены в процессионном порядке, каждый мужчина держит в руке копье и несет на плече лук и колчан, полный стрел. Форма одежды каждого мужчины одинакова, но цвета и узоры чередуются; в одном случае платье украшено розетками, в другом - квадратами, содержащими самый ранний известный геральдический знак - изображение трех башен на холме.



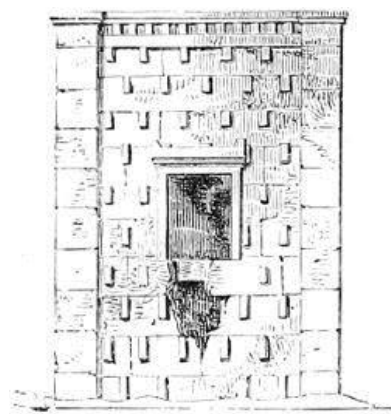
98.  
Восстановленное  
возвышение  
столицы в Сузах.  
(От Лофтуса.)

Все эти эмали, а также эмали львов и фрагментов зубчатой лестницы, сейчас находятся в Лувре и в достаточной степени сохраняют свой первозданный вид, чтобы предложить цветовую гамму и декоративную обработку величайшей красоты.<sup>[96]</sup> Надписи вокруг оснований колонн уже сообщали нам, что зал был возведен Дарием и Ксерксом, но отремонтирован и отреставрирован Артаксерксом Мнемоном, который добавил надписи. Это подтверждается другой надписью под львами на пилонах; эти надписи М. Дьелафуа приписывает Ксерксу, поскольку в качестве заполнения использовались фрагменты эмалированных кирпичей из обожженной глины, а не из бетона, и, следовательно, более раннего здания. По всей вероятности, зал этого дворца - тот самый зал, в котором происходили сцены, описанные в Книге Есфири. Фундаменты других частей этого дворца, без сомнения, могли бы быть обнажены при дальнейших раскопках; но разрушение этого места было настолько полным, что с архитектурной точки зрения здесь можно найти мало интересного. Под этими персидскими руинами, вероятно, погребены останки давно предшествовавших династий, которые обнажились бы при более глубоких раскопках и которые, по всей вероятности, принесли бы богатый урожай историческому исследователю.

### ХРАМЫ ОГНЯ.

Недалеко от города Истакр, напротив гробниц Накш-и-Рустама, стоит небольшое здание, похожее на башню, изображенное на гравюре на дереве № [100](#). Нижняя часть цельная; в верхней находится небольшое квадратное помещение, перекрытое двумя большими плоскими каменными плитами. Доступ в эту камеру осуществляется через дверной проем, расположенный на некотором расстоянии от земли.

Как традиции этого места, так и имеющиеся у нас знания об их религиозных практиках указывают на то, что это один из храмов огня древних персов. Его крыша внутри все еще черная, вероятно, от дыма древних пожаров, и, хотя он прост и незначителен как памятник архитектуры, он интересен как единственная форма храма, помимо царственного состояния, которым обладали древние персы.



100. Хабах в Истакре.  
Масштаба нет.

Другой, почти идентичный по форме, найден в Пасаргаде,<sup>[97]</sup> и третий существует (по словам Штольце) недалеко от Мобандаджана, у подножия Кух-Пир-и-мард, в одиннадцати милях к востоку от Фасы. Перро предполагает, что это, возможно, была гробница Гитаспа, отца Дария. Знаменитая Кааба в Мекке, перед которой сейчас склоняется в молитве весь мусульманский мир, вероятно, является четвертой, в то время как храм, изображенный на гравюре на дереве № [81](#) из Черного камня лорда Абердина, может быть изображением такого сооружения, как это, с завершенными завесами и атрибутикой. Однако слишком очевидно, что персы не были народом, строившим храмы,<sup>[98]</sup> и примеров, дошедших до нашего времени, слишком мало и слишком незначительно, чтобы основывать на них какую-либо теорию.

### ГРОБНИЦЫ.

О персидских гробницах мало что нужно сказать; гробница Дария представлена в плане и на высоте на гравюре на дереве № [92](#), и, как уже отмечалось, это буквальная копия на скале

фасада его дворца. Внутри в трех небольших камерах хранились останки короля вместе с останками людей, вероятно, его любимой жены или жен, которым он уготовил эту честь. Рядом с этим, в Накш-и-Рустаме, находятся еще четыре, а в скале за Персеполем находятся еще три гробницы ахеменидских царей, идентичные этим во всех существенных отношениях; но все же с такой разницей в мастерстве изготовления и деталях, что внимательный исследователь архитектуры мог бы легко определить последовательность и таким образом прикрепить к каждой, по крайней мере приблизительно, имя царя, гробницей которого она является. К сожалению, вписана только гробница Дария; но его положение в династии настолько хорошо известно, что, начиная с этого момента, было бы легко присвоить каждую из этих гробниц царю, который выкопал ее для своего собственного упокоения.

Хотя эти гробницы ахеменидов не отличаются своим великолепием, они интересны с архитектурной точки зрения, поскольку, как указывалось выше, они позволяют нам восстановить их структурные сооружения так, как мы вряд ли смогли бы это сделать без их помощи. Они также интересны с этнографической точки зрения, поскольку указывают на то, что эти персидские цари были далеки от того, чтобы быть чистокровными арийцами, о чем свидетельствует язык их надписей. Насколько пока известно, нет ни одной серии высеченных в скале гробниц, принадлежащих какой-либо династии чистой арийской крови. И ни один царь семитской расы не предпринял бы ничего подобного. Следовательно, их свидетельства, насколько это возможно — а они достаточно отчетливы, — по-видимому, доказывают, что ахеменидские цари принадлежали к туранской расе. Только они, а не кто-либо из их подданных в Персии, по-видимому, переняли этот стиль величия, который, как мы сейчас увидим, был распространен в Малой Азии и других странах, подвластных их влиянию, но принадлежавших к совершенно другой расе.



## ГЛАВА V.

### ИЗОБРЕТЕНИЕ АРКИ.

Прежде чем покинуть этот ранний раздел архитектуры, было бы неплохо кратко остановиться на изобретении настоящей арки, относительно которой до сих пор существует значительное заблуждение.

Обычно предполагается, что египтяне не знали об истинных принципах устройства арки и использовали только два камня, соединяющихся друг с другом под определенным углом в центре, когда они хотели перекрыть большее пространство, чем могло быть удобно сделано одним блоком. Это, однако, кажется ошибкой, поскольку многие гробницы и камеры вокруг пирамид и храмов в Фивах перекрыты каменными и кирпичными арками полукруглой формы и совершенны во всех отношениях, что касается принципов построения арки.

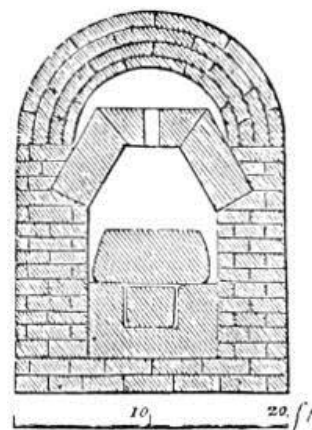
Некоторые из них были нарисованы Лепсиусом и выгравированы в его работе; но, поскольку к ним не прилагается текст, а рисунки выполнены в недостаточном масштабе, чтобы разобрать иероглифы, если таковые имеются, их дата в настоящее время не может быть установлена. Следовательно, эти примеры пока не могут быть использованы в качестве основы для каких-либо аргументов по этому вопросу, хотя изогнутой формы крыш Третьей пирамиды было бы достаточно, чтобы сделать более чем вероятным тот факт, что в период 4-й династии египтяне были знакомы с этим средством.<sup>[99]</sup>

В Бени-Хасане, во времена 12-й династии, на крышах вновь появляются криволинейные формы (Гравюра на дереве № [16](#)), использованные таким образом, что почти наверняка они скопированы с крыш дугообразной конструкции. За Рамзеумом в Фивах есть ряд кирпичных арок, которые, несомненно, относятся к тому же возрасту, что и само здание; и сэр Г. Уилкинсон упоминает гробницу в Фивах, крыша которой выложена кирпичом и до сих пор носит имя Аменофа I. из 18 династии.<sup>[100]</sup>

Храм в Абидусе, возведенный Рамзесом II, имеет ту же особенность, что и гробницы в Бени-Хасане, - плоскую сегментарную арку, перекинутую между каменными наличниками. В данном случае это также копия в камне, но такая, которая, должно быть, изначально была скопирована с одной из кирпичных построек. Есть также все основания полагать, что помещения маленького павильона в Мединет Хабу (гравюры на дереве № [32](#) и [33](#)) были перекрыты полукруглыми сводами, хотя сейчас они исчезли.<sup>[101]</sup>

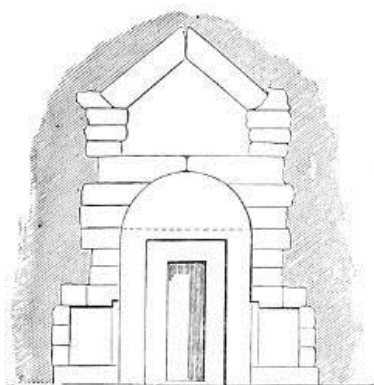
В Эфиопии мистер Хоскинс обнаружил каменные арки, венчающие крыши подъездов к пирамидам, совершенные по конструкции и, что еще более необычно, имеющие как круглые, так и заостренные формы (Гравюра на дереве № [105](#)). Они, как уже отмечалось, вероятно, относятся ко времени Тирхаки или, во всяком случае, не ранее эпохи Соломона и не позже эпохи Камбиза.

В эпоху Псамметика у нас есть несколько каменных арок по соседству с пирамидами; одна из них, в гробнице в Саккаре, часто рисовалась; но одна из наиболее поучительных - в гробнице, обнаруженной полковником Кэмпбеллом (гравюра на дереве № [101](#)), изображающая арку очень примитивной формы, состоящую всего из 3 камней, над которой расположена другая арка правильной конструкции из 4 рядов. В ходе своих исследований в Нимруде Лейярд обнаружил сводчатые водостоки и камеры под северо-западным и юго-восточным зданиями, которые, следовательно, были такими же древними, как 8 или 9 века до нашей эры, и современными пирамидам Мероэ. Они были как круглой, так и заостренной формы и построены, по-видимому, с большой тщательностью и вниманием к принципам арки (Гравюра на дереве № [102](#)).



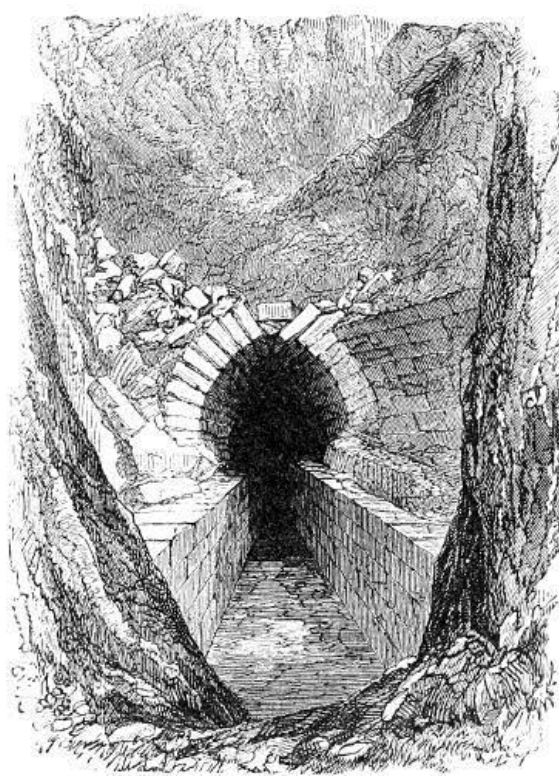
101. Часть гробницы возле пирамид Гизы.

Величайшим открытием этого класса являются городские ворота в Хорсабаде, которые, как упомянуто на стр. [181](#), были перекрыты арками полукруглой формы, настолько совершенными как по конструкции, так и по способу их украшения, что доказывают, что во времена Саргона арка была обычным и хорошо понятным строительным решением, и, следовательно, мы можем справедливо предположить, что она использовалась давно..



103. Арка в Дер-эль-Бахри. (Lepsius.)

С другой стороны, храм в Дер-эль-Бахри в Фивах, построенный Тутмосом III, является любопытным примером сохранения старой формы, когда на первый взгляд может показаться, что правильнее было бы построить настоящую арку. В этом примере нижняя арка

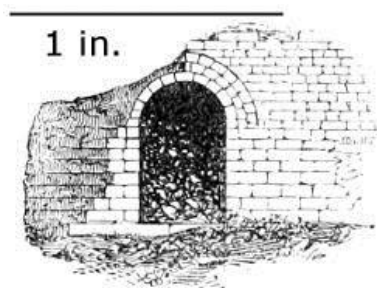


102. Сводчатый водосток под Юго-Восточным дворцом в Нимруде.

составлена из камней, выступающих вперед горизонтально, хотя форма арки полукруглая; а над ней расположена разгрузочная арка из двух камней, используемых как в пирамидах. Верхняя арка устроена таким образом, чтобы разгрузить коронку нижней — которая является ее самой слабой частью — от всего веса и в то же время направить все давление на внешние концы камней арки, именно туда, где это необходимо. Таким образом, целое становится конструктивно совершенным, хотя это более дорогой способ достижения желаемой цели, чем с помощью арки.

Истина, по-видимому, заключается в том, что египтяне в ту эпоху не изобрели перекрытий глубже в направлении радиусов арки, чем по ее периметру; и, следовательно, арка с ними, как правило, не была подходящим способом устройства кровли. Именно римляне с их изразцами первыми по-настоящему поняли истинное назначение арки.

Насколько мы теперь можем понять из сделанных открытий, кажется, что ассирийцы использовали остроконечную арку для туннелей, акведуков и вообще для подземных работ, где они опасались большого сверхнапорного давления на вершину, и круглую арку над землей, где этого не следовало опасаться; и в этом они, вероятно, проявили больше науки и разборчивости, чем мы в подобных работах.



104. Свод Верхней клоаки, Рим. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

В Европе самой древней аркой, вероятно, является арка Большой клоаки в Риме, построенная при первых королях. Он сделан из камня в трех оправах и демонстрирует столь же совершенное знание принципа, как и любой последующий пример. Его сохранность в целости и сохранности до наших дней доказывает, насколько хорошо тогда понимали это искусство и, следовательно, как долго им нужно было заниматься, прежде чем достичь такой степени совершенства.

Из всего этого становится почти очевидным, что арка использовалась еще во времена строителей пирамид 4-й династии и была скопирована в гробницах Бени-Хасана в 12-й; хотя, возможно, самый ранний существующий пример не может быть датирован более ранним периодом, чем первые цари 18-й династии; однако с того времени не может быть никаких сомнений в том, что в настоящее время она использовалась не только в Египте, но также в Эфиопии и Ассирии.

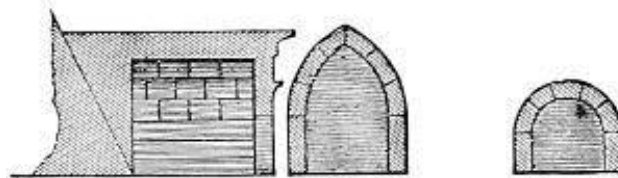
Действительно, было бы труднее объяснить тот факт, что такие совершенные строители, как египтяне, не знали об арке, если бы это было так; хотя, в то же время, легко понять, почему они использовали ее так экономно, как они делали при возведении своих монументов.

Даже в простейшей арке, состоящей всего из двух камней, таких, какие часто встречаются в пирамидах, и над самой высокой камерой (Гравюра на дереве № 8), будет очевидно, что любой вес, помещенный на вершину, имеет тенденцию опускать вершину и выдавливать нижние концы камней наружу. Там, где нужно было опереться на всю массу пирамиды, это не имело значения, но в более легком здании это раздвинуло бы стены и привело к неизбежному разрушению.

Установка третьего камня, как в арке (Гравюра на дереве № 101), вряд ли вообще это исправила, центральный камень действовал как клин, раздвигая два других; и даже установка еще 2 камней, итого 5, как в гравюре на дереве № 105, только распределяла давление, не устраняя дефект; и без самой совершенной кладки каждый дополнительный стык был лишь дополнительным источником слабости.

Это ощущали архитекторы всех эпох и во всех странах: тем не менее, преимущество возможности облицовки больших пространств мелкими камнями или кирпичами настолько велико, что многие были готовы пойти на риск; и вся изобретательность готических архитекторов средневековья была применена для преодоления этой трудности. Но даже лучшие из их зданий неустойчивы по этой причине и требуют постоянного ухода, чтобы уберечь их от падения.

Индийские архитекторы впали в другую крайность, отказываясь использовать арку ни при каких обстоятельствах и предпочитая наименьшие размеры и наиболее переполненные интерьеры принятию того, что они считают столь разрушительным средством. Как



105. Арки в пирамидах в Мероэ. (Из Хоскинса.)

упоминалось во Введении (стр. 22), их теория заключается в том, что “арка никогда не спит” и постоянно стремится разнести здание на куски: и там, где этому способствуют землетрясения и корни деревьев, в их вере слишком много правды.

Египтяне, по-видимому, шли средним путем, используя арки либо в гробницах, где скала образовывала незыблемую опору; либо в пирамидах и зданиях, где масса значительно пересиливала толчок; либо под землей, где сверхпрочная земля препятствовала движению.

Они, по-видимому, также использовали плоские сегментарные арки кирпичной кладки между рядами массивных наличников, которые они поместили на своих колоннах; и поскольку все они примыкали друг к другу, подобно аркам моста, за исключением внешних, которые в достаточной степени поддерживались массивными стенами, способ строительства был надежным. Это именно то, что мы повторно внедрили за последние 30 лет, в результате применения чугунных балок, между которыми перекинута плоская сегментная арка из кирпича, когда мы хотим создать более прочную и огнестойкую конструкцию, чем это возможно только с использованием дерева.

При использовании арки, как и во всем остальном, строительная наука египтян, по-видимому, руководствовалась самыми здравыми принципами и самым совершенным знанием того, что было разумно и целесообразным, а чего следует избегать. Многие из их небольших зданий, без сомнения, погибли из—за нехватки дерева, вынудившей строителей использовать кирпичные арки, но они мудро избегали их использования во всех своих более крупных памятниках - фактически во всем, что они хотели сохранить до позднейших потомков.

## ГЛАВА VI.

### ИУДЕЯ.

#### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ, СВЯЗАННЫЕ С АРХИТЕКТУРОЙ.

##### ДАТЫ.

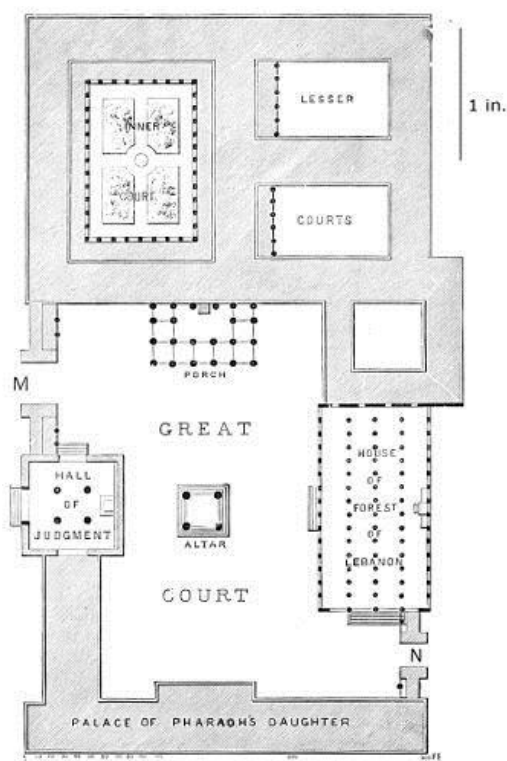
|            |                  |
|------------|------------------|
| Моисей     | 1312 г. до н. э. |
| Соломон    | 1013             |
| Иезекииль  | 573              |
| Зоровавель | 520              |
| Ирод       | 20               |
| Тит        | 70 г. н. э.      |

ТНЕвреи, как и другие семитские расы, не были строительным народом и никогда не стремились к монументальному великолепию как способу увековечения памяти о своем величии. Дворец Соломона был полностью построен из кедрового дерева и, должно быть, погиб от естественного разрушения за несколько столетий, если он избежал пожара и других несчастных случаев, случающихся с такими временными сооружениями. Их первый храм был шатровым, их великолепие второго храма почти полностью зависело от металлических украшений, и только после того, как греки и римляне научили их применять камень и резьбу по камню для этой цели, у нас появилось то, что можно назвать архитектурой в истинном смысле этого термина.

Однако этот недостаток памятников ни в коей мере не присущ еврейскому народу. Как уже отмечалось, мы почти ничего не знаем об архитектуре Ассирии, если бы не существование деревянных панелей их дворцов, хотя они были почти чисто семитским народом, но их искусство основывалось на туранской основе. Ни Тир, ни Сидон не оставили нам ни единого памятника; ни Утика, ни Карфаген не оставили ни единого следа, относящегося к римскому периоду. Все, что можно найти в Иерусалиме, в Баальбеке, в Пальмире или Петре, даже в странах за Иорданом, является римским. Те немногие следы финикийского искусства, которые сохранились в странах, граничащих со Средиземноморьем, представляют собой копии с египетскими или греческими деталями, плохо и неинтеллигентно скопированные и свидетельствующие о недостаточном



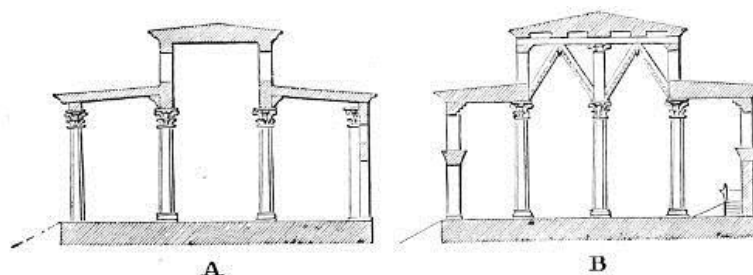
понимании основных принципов искусства, что примечательно в ту эпоху. Поэтому будет огромным приобретением, если благодаря нашему знанию ассирийского искусства мы сможем, хотя бы в умеренной степени, представить форму зданий, которые давно перестали существовать и известны нам только по словесным описаниям.



106. Схема-план дворца Соломона. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Самым знаменитым светским зданием евреев был дворец, который Соломон строил в течение тринадцати лет, последовавших за завершением строительства Храма. Поскольку от этого знаменитого здания не сохранилось ни единого следа, и даже его местоположение является предметом споров, прилагаемый план следует рассматривать только как попытку применить знания, которые мы приобрели в Ассирии и Иудее, к разъяснению описаний Библии и Иосифа Флавия,<sup>[102]</sup> и как таковой может считаться достаточно интересным, чтобы заслужить место в истории архитектуры.

Главным помещением здесь, как и во всех восточных дворцах, был большой зал для аудиенций, в данном случае 150 футов в длину и 75 в ширину; крыша была сделана из кедра и, как в ниневитских дворцах, поддерживалась рядами кедровых колонн на полу. По словам Иосифа Флавия, который, однако, никогда этого не видел и, очевидно, имел в виду римскую базилику Стоа в Храме, разрез, вероятно, был таким, как показано на диаграмме А. Но современное библейское повествование, которое является подлинным авторитетом, почти наверняка указывает на что-то более похожее на диаграмму В на прилагаемой гравюре на дереве.



107. Схема секций Дома из Ливанских кедров.

Следующим по важности после этого было Крыльцо, которое представляло собой зал для аудиенций или приемов, пристроенный к частным апартаментам; в наши дни этими двумя являются Деванни Аум и Деванни Кхас восточных дворцов. Мы можем рискнуть с уверенностью восстановить Зал Суда по тому, что мы находим в Персеполе и Хорсабаде; и суды расположены на схеме так, как они были найдены в ниневитских дворцах. Они пропорциональны, насколько мы можем сейчас судить, тем частям, размеры которых указаны властями, и наилучшей оценке, которую мы можем сейчас сделать относительно того, что было бы наиболее подходящим для государства Соломона и для такой столицы, какой был Иерусалим в то время.

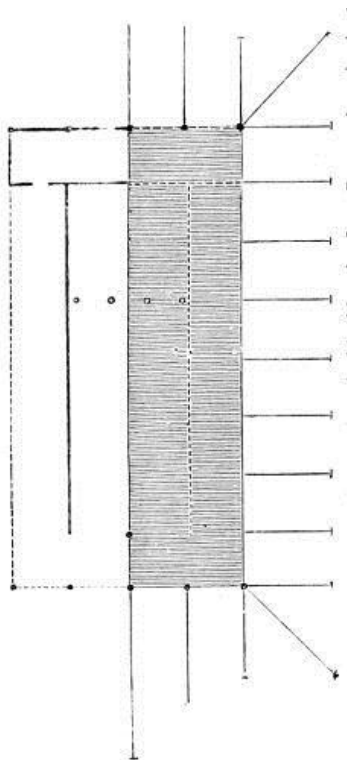
Из Иосифа Флавия мы узнаем, что Соломон построил стены этого дворца “из камней длиной в 10 локтей и обшил их камнями, которые были распилены и имели большую ценность, такими, какие выкапывают из земли для украшения храмов и дворцов”.<sup>[103]</sup> Они были украшены скульптурами в три ряда, но четвертый, или верхний, ряд был самым примечательным, поскольку был покрыт рельефной листвой самой изысканной работы; над ним стены были оштукатурены и украшены цветными росписями: все это является точной копией того, что мы находим в Ниневии.

Исходя из тех знаний, которыми мы теперь обладаем об ассирийских дворцах, действительно можно было бы восстановить это здание с довольно приблизительной точностью, но вряд ли стоило бы пытаться это сделать, кроме как в работе, специально посвященной еврейскому искусству. На данный момент достаточно знать, что черты архитектуры эпохи Соломона, несомненно, были ассирийскими; и из наших знаний об одном мы можем довольно точно представить форму другого.

## ИЕРУСАЛИМСКИЙ ХРАМ.

Хотя от знаменитого Иерусалимского храма не осталось камня на камне, описания в Библии и у Иосифа Флавия настолько точны, что теперь, когда мы можем интерпретировать их в свете других зданий, его история может быть написана с очень сносной достоверностью.

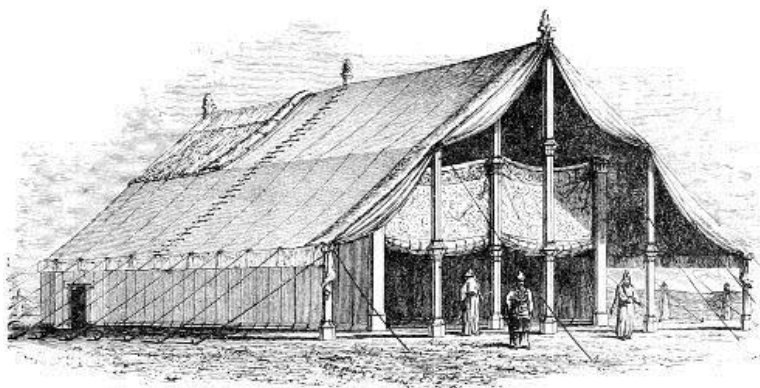
Самым ранним храмом евреев была Скиния, план которой они всегда считали божественно открытым им через Моисея в Синайской пустыне, и от которой они, следовательно, никогда не отступали при последующих постройках. Его размеры составляли для целлы, или Святая Святых, 10 локтей или 15 футов куба; для внешнего храма - два таких куба или 15 на 30 футов. Они были покрыты покатыми крышами шатра, который простирался на 5 локтей во все стороны за пределы самого храма, составляя в целом 40 локтей или 60 футов в длину и 20 локтей или 30 футов в ширину. Они стояли внутри ограждения длиной 100 локтей и шириной 50 локтей.<sup>[104]</sup>



108. Скиния, показывающая одну половину плана местности, а другую половину закрытой занавесками.

Когда Соломон (1015 г. до н.э.) построил Храм, он никоим образом не изменил планировку, а принял ее буквально, лишь удвоив каждое измерение. Таким образом, Святое Святых стало кубом в 20 локтей; Святое место - 20 на 40; притвор и окружающие его помещения по 10 локтей каждое, что в общей сложности составляло 80 локтей или 120 футов на 40 локтей или 60 футов, с высотой 30 по сравнению с 15, что было высотой конька Скинии, и оно было окружено двором, размеры которого составляли 200 локтей в длину и 100 в ширину.

Даже при таких увеличенных размерах Храм был очень незначительным по размерам зданием: правда заключалась в том, что, подобно храмам семитских народов, он больше походил на святилище или сокровищницу, предназначенную для хранения определенных драгоценных изделий из металла.



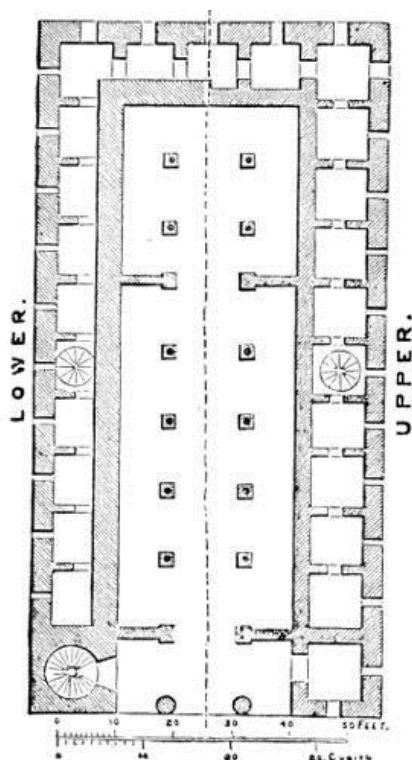
109. Вид Скинии с юго-востока, восстановленный Автором.

Главными украшениями его фасада были две медные колонны, Иахин и Воаз, которые, по-видимому, были чудесами работы из металла, и о которых написано больше, и можно добавить, больше бессмыслицы, чем о почти любых других известных архитектурных объектах. Истина в этом вопросе, по-видимому, заключается в том, что переводчики наших Библий ни в коем случае не были архитекторами, и ни один из архитекторов, пытавшихся восстановить здание, не был знатоком иврита; и, следовательно, истина лежит между ними двумя. Однако медный столб высотой 18 локтей и 12 локтей в окружности — 6 футов в диаметре - это абсурд, который никогда не смог бы совершить ни один медный литейщик. На иврите 15-й стих гласит: "Он отлил два медных столба, высота одного столба составляла 18 локтей, а другой столб охватывала линия в 12 локтей".<sup>[109]</sup> Истина, по-видимому, заключается в том, что Соломон соорудил ширму (капитель), состоящую из двух частей, одна высотой в 4 локтя, другая - в 5 локтей, и поддерживаемую двумя металлическими столбами, определенно не более 1 локтя в диаметре и стоящими на расстоянии 12 локтей друг от друга: также не кажется трудным понять, для достижения какой цели была сконструирована эта ширма. Как можно заметить, при реставрации Скинии (Гравюра на дереве № [109](#)) весь свет внутрь проникает спереди. В Храме единственный свет, который мог проникать в Святое Святых, также был спереди; и хотя Святое место было частично освещено с боков, его основной источник света, должно быть, проходил через восточный фасад. Вследствие этого в этом фасаде, должно быть, был большой проем или окно, и поскольку окно было предметом, который они еще не научились превращать в



декоративный элемент в архитектурном дизайне, они воспользовались этим способом экранирования и, по крайней мере, частично скрыли его.

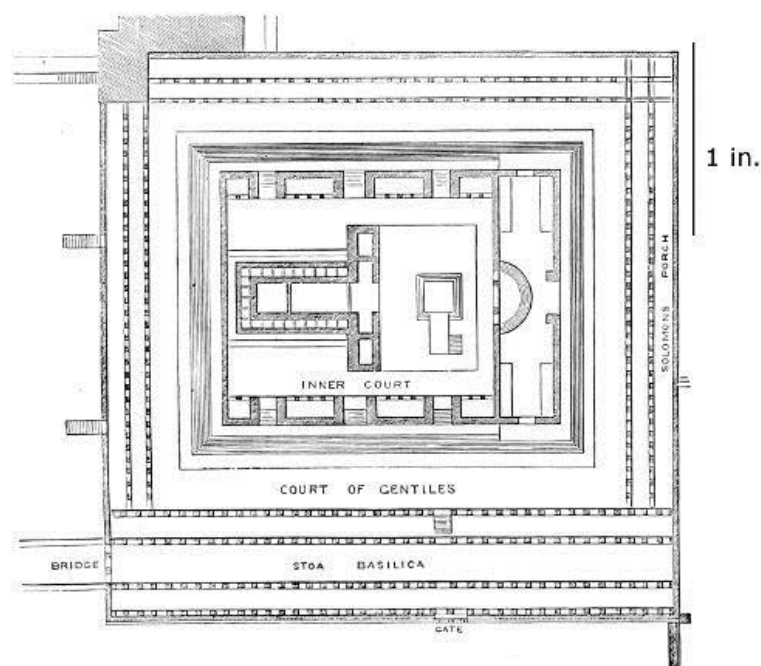
Становится почти абсолютно ясно, что это истинное решение загадки, когда мы обнаруживаем, что когда Ирод перестраивал Храм в первом веке до н.э., он установил аналогичную ширму для той же цели перед своим Храмом. Его размеры, однако, были на треть больше. Он был 40 локтей в высоту и 20 локтей в поперечнике и поддерживал пять балок вместо двух;<sup>[106]</sup> не для того, чтобы демонстрировать шахматную доску и гранаты Соломоновой ширмы, а для того, чтобы нести Золотую Виноградную лозу, которая была главным украшением фасада Храма в его новейшем виде.<sup>[107]</sup>



110. План Храма Соломона, показывающий расположение комнат на двух этажах.

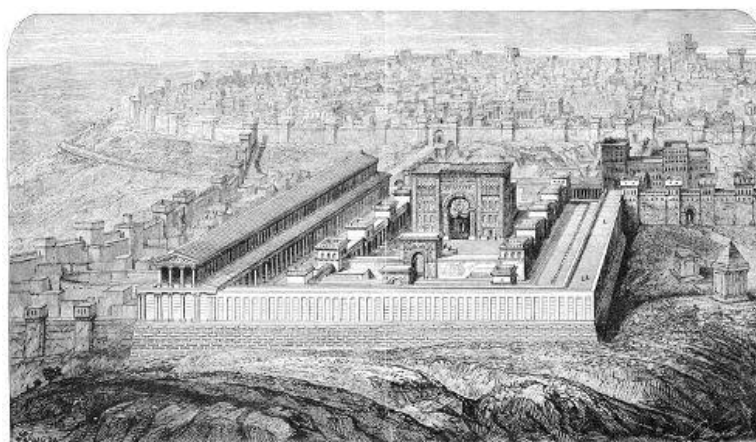
Хотя легко понять, как в обработке металла было возможно использовать все перечисленные в Библии украшения, а с помощью позолоты и цвета создавать эти удивительные предметы, у нас нет примеров, с которыми мы могли бы их сравнить, и, следовательно, любая реставрация должна быть несколько причудливой. Тем не менее, мы должны помнить, что это был "бронзовый век" архитектуры. Гомер рассказывает нам о медном доме Приама и медном дворце Алкиноя; сокровищницы в Микенах были покрыты изнутри бронзовыми пластинами; и в этрусских гробницах того века металл был гораздо более важным материалом украшения, чем резьба по камню или любой из способов, столь часто применявшихся впоследствии. Алтарь в Храме был сделан из меди. Расплавленное море, поддерживаемое двенадцатью медными волами; основания, умывальники и все другие предметы металлической работы - вот что на самом деле сделало Храм таким знаменитым; и очень мало было связано с простой каменной кладкой, по которой мы могли бы судить о христианской церкви или любом современном здании.

Никакие колонны не упоминаются как поддерживающие крышу, но любая аналогия, заимствованная из персидской архитектуры, а также конструктивные особенности данного случая, заставляют нас предположить, что они должны были существовать - четыре в святилище и восемь в пронаосе.



111. План Иерусалимского храма, перестроенного Иродом. Масштаб 200 футов на 1 дюйм.

Храм, который Иезекииль видел в видении на берегах Хевара, был идентичен по размерам храму Соломона, что касается наоса и пронаоса. Но был проложен проход вокруг наоса, дающий доступ к камерам, что увеличило его размеры на 10 локтей во всех направлениях, превратив его в 100 локтей на 60. Главный двор, в котором находились Алтарь и собственно так называемый Храм, имел те же размеры, что и в Храме Соломона; но он добавил, по крайней мере в воображении, четыре двора, каждый по 100 локтей или 150 квадратных футов. То, что на востоке, безусловно, существовало и, по-видимому, было новым двором Храма Соломона,<sup>[108]</sup> и это то, что при Ироде стало двором язычников. Северный и южный дворы, по-видимому, никогда не строились. Их не было в Храме Соломона, и есть свидетельства того, что их не было найдено в храме Зоровавеля.<sup>[109]</sup> Что в северо-западном углу находилась цитадель Храма, где хранились сокровища, и которая впоследствии была заменена башней Антония.



112. Вид Храма с Востока, каким он выглядел во время Распятия. (С рисунка Автора.)

Когда евреи вернулись из плена, они перестроили Храм в точности так, как он был описан Иезекиилем, в том, что касается размеров, за исключением того, что, как только что упоминалось, они, похоже, не смогли достроить северный и южный дворы.

Материалы, однако, вероятно, были хуже, чем в первоначальном Храме; и мы ничего не слышим ни о медных колоннах на паперти, ни о великолепных сосудах и убранстве, составлявших славу Храма Соломона, так что евреи, вероятно, были правы в скорби по поводу его сравнительной незначительности.<sup>[110]</sup>

В последнем храме мы имеем прекрасную иллюстрацию того, в каком режиме осуществлялись архитектурные проекты этой страны. Священники восстановили сам Храм, не рискнув изменить ни одного из его священных размеров, лишь добавив крылья к фасаду, чтобы сделать его шириной в 100 локтей и, как говорят, высотой в 100 локтей, в то время как длина осталась такой же, как и раньше.<sup>[111]</sup> Однако в этот период Иудея находилась под властью римлян и под влиянием их идей, и внешние дворы были пристроены с великолепием, о котором прежние строители не имели представления, но на них сильно отразилось архитектурное великолепие римлян.

Территория размером 600 футов в каждую сторону была окружена террасными стенами высочайшего каменного величия. На них были возведены портики, непревзойденные из всех, о которых мы знаем. Один из них, базилика Стоа, имел сечение, равное сечению наших крупнейших соборов, и превосходил их все в длину, и внутри этого огражденного колоннадами помещения находились десять огромных ворот, два из которых отличались непревзойденным великолепием: в целом они составляли богатое и разнообразное сооружение, достойное любви римлян к архитектурному оформлению, но резко контрастирующее со скромными устремлениями чисто семитского народа.

Всегда чрезвычайно трудно восстановить какое-либо здание по простому словесному описанию, а тем более когда оно возведено народом, об архитектуре которого мы знаем так же мало, как об архитектуре евреев. Тем не менее, гравюра на дереве на противоположной странице, вероятно, недалеко от представления Храма таким, каким он был после последней реставрации Ирода, за исключением, конечно, упомянутой выше ширмы с Виноградной Лозой, которая опущена. Не пытаюсь обосновать каждую деталь, это кажется такой смесью римских и финикийских форм, какой можно было бы ожидать и которая подтверждается описанием Иосифа Флавия. Нет такой характеристики, в отношении которой нельзя было бы сослаться на авторитетные источники, но трудность заключается в том, является ли приведенный пример правильным или тот, который наиболее непосредственно относится к предмету. В конце концов, возможно, его главный недостаток заключается в том, что он не передает (как может современная реставрация?) величия и красоты целого.

Поскольку было необходимо предвосхитить хронологическую последовательность событий, чтобы не отделять еврейские храмы друг от друга, возможно, было бы неплохо, прежде чем продолжить, упомянуть о нескольких храмах, расположенных аналогичным образом, которые, по-видимому, изначально были семитскими святилищами, но перестроены во времена Римской империи. Например, в Пальмире есть здание, очень похожее на Иерусалимское, по крайней мере, в том, что касается внешней ограды.<sup>[112]</sup> Он состоит из закрытого помещения несколько больших размеров, внешне размером 730 на 715 футов, с небольшим храмом аномальной формы в центре. Однако ему недостает всех внутренних ограждений и любопытных подструктур еврейского храма; но это, возможно, произошло из-за того, что он был перестроен в позднеримские времена и, следовательно, лишен этих особенностей. Однако он настолько похож, что его следует рассматривать как родственник иерусалимскому храму, хотя и заново возведенный людьми другой расы.

Третий храм, по-видимому, очень похожий на эти, - храм Канговара в Персии.<sup>[113]</sup> Сейчас от большого двора, в котором он стоял, осталась только часть, которая была почти тех же

размеров, что в Иерусалиме и Пальмире, размером 660 на 568 футов. В центре находятся остатки небольшого храма. В Айзаини в Малой Азии [шш](#) находится четвертый храм с похожим двором; но здесь храм более важен и более отчетливо принимает формы обычного римского перистильного храма обычной формы, хотя все еще маленького и незначительного для столь значительного помещения.

Мечеть Дамаска когда-то была одной из этих огромных квадратных храмовых оград с небольшим храмом, собственно так и называемым, в центре. Возможно, он был не менее великолепен, а может быть, и более великолепен, чем любой из только что перечисленных, но он был настолько изменен христианскими и мусульманскими перестройками, что сейчас почти невозможно определить, каким мог быть его первоначальный вид.

Ни одно из этих зданий не является оригинальным, но все же, если собрать их вместе и сравнить одно с другим, и, прежде всего, рассмотреть в свете, который открытия, сделанные дальше на востоке, позволили нам пролить на этот предмет, они позволяют нам восстановить этот стиль в чем-то подобном его первоначальной форме. В настоящее время, это правда, это всего лишь разрозненные фрагменты искусства, от которого, как опасаются, не осталось оригинальных образцов, и которое, следовательно, может быть восстановлено только путем индукции из аналогичных родственных примеров других, хотя и смежных, стилей искусства.

## ГЛАВА VII.

### МАЛАЯ АЗИЯ.

#### Содержание.

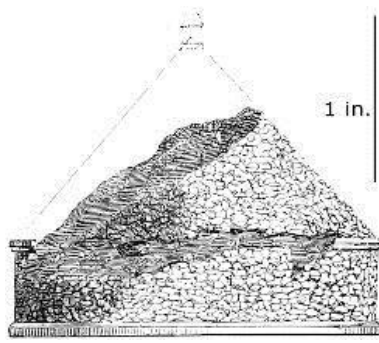
Историческая справка—Гробницы в Смирне—Доганлу—Ликийские гробницы.

ИтСейчас, возможно, напрасно ожидать, что в Малой Азии еще предстоит обнаружить какие-либо памятники древнейших времен, имеющие большое значение в архитектуре; тем не менее, это хранилище, из которого еще можно почерпнуть много информации и откуда мы можем ожидать решения многих темных исторических проблем, если они вообще когда-либо будут решены.

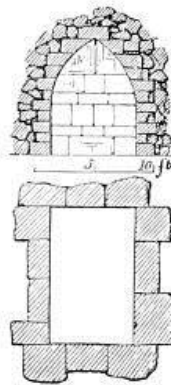
Поскольку эта страна расположена в самом центре старого света, окружена с трех сторон судоходными морями, открывающими все регионы мира для ее торговли, обладает великолепными гаванями, богатой почвой и прекраснейшим климатом на всей земле, она, должно быть, была не только заселена в самый ранний период истории, но и достигла уровня цивилизации во времена, предшествующие любым письменным источникам, которыми мы располагаем. Мы можем вспомнить, что во времена Псамметика Фригия соперничала с Египтом за пальму первенства в древности, и из памятников 18-й династии мы знаем, какие богатые трофеи, какие прекрасные золотые вазы и другие подношения богатого и роскошного народа Поут, Ротенон и другие жители Малой Азии приносили и клали к ногам Тутмоса и других ранних царей по крайней мере за восемнадцать веков до христианской эры.

В более поздний период (с 716 по 547 год до н.э.) Лидийская империя была одной из самых богатых и могущественных в Азии; и одновременно с этим и в течение длительного периода после него ионические колонии Греции превосходили метрополию по богатству и утонченности и почти соперничали с ней в литературе и искусстве. Немногие города древнего мира превосходили Эфес, Сарды или Галикарнас по великолепию; а Троя, Тарс и Требизонд отмечают три великие эпохи в истории Малой Азии, которые по интересу и политическому значению не уступают ни одному городу мира в ретроспективе. За исключением, однако, остатков греческого и римского периодов — великих храмов первого и великих театров последнего периода - мало что архитектурного сохранилось в этой некогда излюбленной стране. К сожалению, также случилось так, что не было великой столицы - центральной точки, — где мы могли бы искать важные памятники. Недостаток физической географии страны заключается в том, что через нее не протекает великая река — нет обширной центральной равнины, способной прокормить население, достаточно многочисленное, чтобы подавить остальных и придать единство целому.



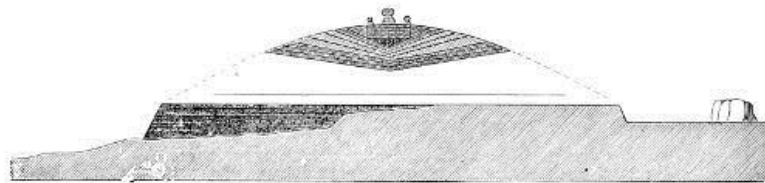


113. Возвышение кургана в Тантале. (Из книги Тексье "Ази Минер") 100 футов на 1 дюйм.



114. План и разрез камеры в кургане в Танталаиде.

Насколько позволяют наши исследования, по-видимому, самыми древними останками, все еще найденными в Малой Азии, являются курганы Танталаида на северном берегу Смирнского залива. Кажется, что они были оставлены там как нельзя более кстати, чтобы подтвердить подлинность предания о том, что этруски отплыли из этого порта в Италию. Один из них представлен на ксилографиях № [113](#) и [114](#). Хотя эти курганы полностью построены из камня, любой человек, знакомый с архитектурными сходствами, не сможет не увидеть в них общего происхождения с этрурийскими. Стилобат, наклонные стены, внутреннее помещение с остроконечной крышей - все это, действительно, одно и то же, и весь характер некрополя в Танталиде был бы столь же уместен в Тарквиниях или Кере, как и в Смирне.



115. Фрагмент гробницы Альяттес. (Из Шпигельталя.) Масштаба нет.

Другим курганом, представляющим не меньший исторический интерес, является курган Альяттес, недалеко от Сард, с такой тщательностью описанный Геродотом,<sup>[115](#)</sup> и который был исследован 35 лет назад Шпигельталем, прусским консулом в Смирне.<sup>[116](#)</sup> Согласно измерениям Геродота, он имел либо 3800, либо 4100 футов в окружности; в настоящее

время установлено, что он имеет 1180 футов в диаметре и, следовательно, около 3700 футов в окружности в верхней части фундамента, хотя, конечно, значительно больше внизу. Он расположен на краю скалистого хребта, который с одной стороны выровнен террасой-стенной из крупных камней высотой 60 футов; над ней насыпь поднимается на высоту 142 фута: общая высота над равниной составляет 228 футов. Верхняя часть насыпи состоит из чередующихся слоев глины, суглинка и разновидности бутобетона. Они поддерживают массив кирпичной кладки, увенчанный каменной платформой; на ней до сих пор находится одна из стел, описанных Геродотом, а рядом была найдена одна из стел поменьше.

Погребальная камера была обнаружена на скале примерно в 160 футах от центра кургана. Его размеры составляли 11 футов на 7 футов 9 дюймов и 7 футов в высоту; крыша была плоской и сложенной из больших камней, на которых лежал слой древесного угля и золы толщиной 2 фута, очевидно, остатки жертвоприношений, которые были сделаны после закрытия камеры, но до того, как над ней была возведена насыпь.

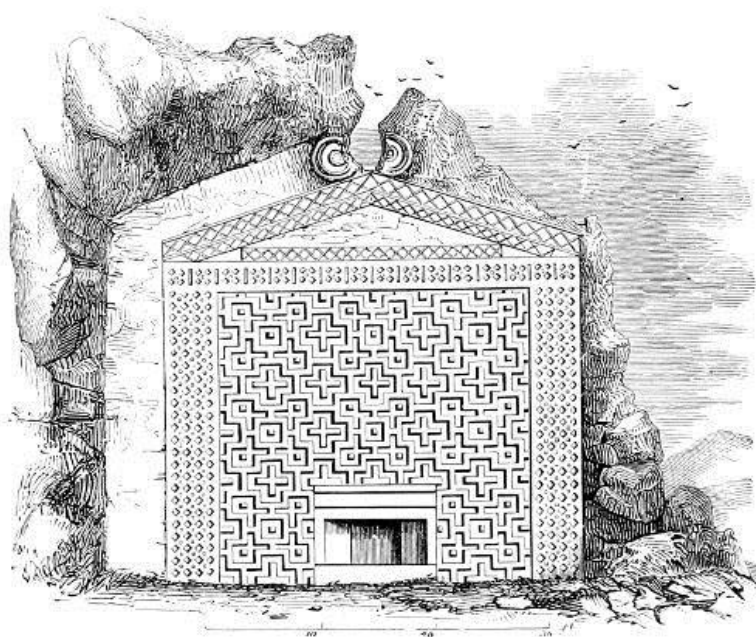
В одной и той же местности находится огромное количество курганов различных размеров, среди которых герр Шпигельталь полагает, что он может различить три класса, относящиеся к трем различным эпохам; Альяттский курган относится к самому современному. Это чрезвычайно вероятно, поскольку в это время (561 год до н.э. до н.э.) мода на возведение курганов в качестве памятников в этой части света угасала, хотя в менее цивилизованных частях Европы она сохранялась еще долгое время после христианской эры.

Курганы, которые до сих пор украшают равнину Трои, вероятно, являются современниками старейшей из трех групп курганов, расположенных вокруг Гигейского озера. Действительно, кажется, нет особых причин сомневаться в том, что они действительно были воздвигнуты над прахом героев, принимавших участие в той памятной борьбе, и чьи имена они до сих пор носят.

Недавние исследования этих курганов, по-видимому, не пролили особого света на этот предмет, но если мы можем доверять отчету Шевалье о его исследованиях в конце прошлого века, ситуация достаточно ясна, и не может быть никаких сомнений в том, что Диос-Тепе на Сигейском мысе действительно является могилой Ахилла.<sup>[117]</sup> Открытия Шлимана на месте Трои, хотя и чрезвычайно интересны в других отношениях, очень мало сделали для расширения наших знаний об архитектуре того периода. Отчасти это может быть связано с его незнанием искусства и с тем, что с ним не было архитектора, но не похоже, чтобы какая-либо архитектурная лепнина была обнаружена раньше, чем в "Новом Илионе", за два или три столетия до Рождества Христова. Так называемый Храм Минервы не имел ни колонн, ни какой-либо лепнины, а стены и ворота старого города также были лишены украшений. То, что было найдено, по-видимому, подтверждает идею о том, что троянцы были туранско-пеласгическим народом, хоронившим своих мертвых в курганах и наслаждавшимся варварским великолепием, но не достигшим того уровня цивилизации, который побудил бы их стремиться увековечить свои формы искусства в более стойких материалах, чем земля и металлы.<sup>[118]</sup>

Неясно, существуют ли в Малой Азии какие-либо другие крупные группы курганов, но представляется более чем вероятным, что в древнейшие времена вся эта страна была населена расой пеласгов, которые были первыми известными жителями Греции, и которые построили так называемые Сокровищницы Микен и Орхомена, и которые послали этрусков цивилизовать Италию. Если это так, то это объясняет отсутствие архитектурных остатков, поскольку они не оставили бы после себя никаких зданий, кроме гробниц своих ушедших великих людей; и если их историю нужно восстановить, ее следует искать в недрах земли, а не в чем-либо существующем над землей.

Рядом с ними по возрасту и стилю находится любопытная группа высеченных в скале памятников, найденных в центре страны в Доганлу. Они расположены на скалистом склоне узкой долины и, по-видимому, не связаны с каким-либо крупным городом или населенным пунктом. Обычно их называют гробницами, но в них нет ни камер, ни чего-либо, что указывало бы на погребальное назначение, а надписей, которые их сопровождают, нет на самих памятниках, и они не относятся к такому назначению. В целом они, безусловно, относятся к числу самых загадочных остатков древности и, за исключением определенного сходства с высеченными в скале гробницами вокруг Персеполя, не имеют никаких черт, дающих хотя бы отдаленную аналогию с другими памятниками, которые могли бы помочь нам в наших догадках относительно цели, для которой они были созданы. Они выполнены в стиле искусства, явно указывающем на деревянное происхождение, и состоят из квадратного фронтисписа, либо вырезанного в виде определенных геометрических фигур, либо, по-видимому, подготовленного для росписи; с каждой стороны - плоская пилястра, а над фронтоном - два завитка. Некоторые — по-видимому, более современные — имеют колонны грубого дорического ордера, и все они действительно скорее необычны, чем красивы. Когда будут обнаружены другие представители того же класса, они могут помочь нам получить некоторые исторические данные: все, что мы можем сейчас предложить, это то, что, судя по надписям на них и преданиям Геродота, они, по-видимому, принадлежат к какой-то расе из Фессалии или около того, которая в какой-то отдаленный период пересекла Геллеспонт и поселилась по соседству; они могут быть датированы 1000 годом, а наиболее вероятно, по крайней мере, за 700 лет до христианской эры.



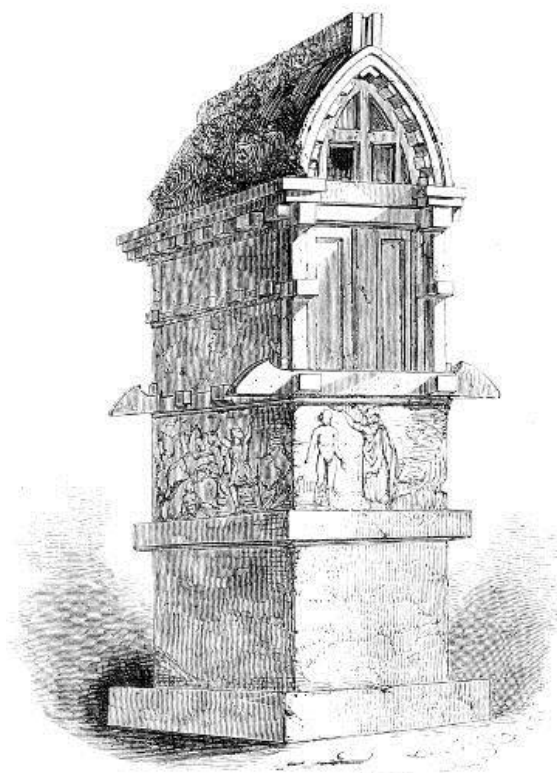
116. Высеченный в скале Фронтиспис в Доганлу. (Из "Ази Минеур" Тексье.)

Дальше на восток, в Птериуме и других местах, есть и другие высеченные в скале скульптуры; но все это фигурные скульптуры, без архитектурной формы или деталей, и поэтому они вряд ли входят в рамки данной работы.

Единственной сохранившейся важной архитектурной группой в Малой Азии является Ликийская группа, ставшая известной в этой стране с 1838 года благодаря исследованиям сэра Чарльза Феллоуза и других. Какими бы интересными они ни были, они, безусловно, крайне обескураживают любого, кто ищет более ранние останки на этой земле, поскольку все они, и особенно более старые, отчетливо указывают на деревянное происхождение —



возможно, более убедительно, чем любые архитектурные остатки в западном мире. Древнейшую из них нельзя отнести дальше, чем к персидскому завоеванию Кира и Гарпага. Другими словами, кажется совершенно очевидным, что до этого периода ликийцы использовали для своих построек только дерево, и что только в то время, и, вероятно, от греков или египтян, они, как и сами персы, впервые научились заменять свои хрупкие и скоропортящиеся сооружения другими, из более прочного материала.



117. Ликийская гробница. (Из Британского музея.)

Как уже отмечалось, тот же процесс можно проследить в Египте в древнейшие века. В Центральной Азии изменения были осуществлены персами. В Индии между 2 и 3 веками до н.э. В Греции — в том, что не было заимствовано у египтян, — изменения произошли немного раньше, чем в Ликии, или, скажем, в 7 веке до н.э. Здесь важно отметить, что везде, где можно обнаружить процесс, тщетно искать более ранние постройки. Только в зачаточном состоянии каменной архитектуры люди придерживаются деревянных форм; и как только привычка знакомит их с новым материалом, они отказываются от несоответствий стиля, и мы теряем все следы первоначальной формы, которая никогда больше не появляется в более позднем возрасте.

Все оригинальные здания Ликии представляют собой гробницы или монументальные сооружения того или иного вида, и обычно их можно разделить на две категории: те, что имеют криволинейные, и те, что имеют прямолинейные крыши, примеры обоих этих классов можно найти структурными - или отдельно стоящими — а также высеченными в скале. Гравюра на дереве (№ [117](#)) представляет собой идеально сконструированную гробницу. Во-первых, он состоит из двойного подиума, который, возможно, во всех случаях или, по крайней мере, в целом, был каменным. Над ним находится прямоугольный сундук или саркофаг, несомненно скопированный с деревянной формы; все пазы и обрамления, даже штыри, скреплявшие их вместе, буквально воспроизведены в каменной кладке. Над

ним находится криволинейная крыша остроконечной формы, которая также во всех своих частях является копией оригинала из дерева.

Шесты или опоры нижней части сундука или саркофага позволяют предположить, что первоначально это был переносной ковчег, верхняя часть которого была сделана из бамбука или какого-либо гибкого дерева, связанного поперечными перекладинами или обрешетками, вырезанными на основной передней панели. Несколько похожая схема строительства показана в чайтьях буддийских храмов, которые, как предполагается, были копиями деревянных конструкций, не отличающихся от современных хижин, которые индусы строят вплоть до наших дней.[\[19\]](#)



118. Высеченная в скале Ликийская гробница. (Из книги Форбса и Спратта "Ликия".)



119. Высеченная в скале Ликийская гробница. (Из работы сэра Чарльза Феллоуза.)



120. Высеченная в скале Ликийская гробница. (Из "Ази Минеур" Тексье.)

Когда эти формы повторяются в породе, стилобат опускается, и представлена только верхняя часть, как показано на прилагаемой гравюре на дереве (№ [118](#)).

Когда криволинейная крыша отсутствует, ее заменяют плоской, почти аналогичной тем, которые распространены в стране в настоящее время, состоящей из балок из необтесанного бруса, уложенных бок о бок настолько близко, насколько их можно уложить, а поверх них - масса бетона или глины, достаточно толстая, чтобы предотвратить проникновение дождя насквозь. Иногда он увенчан низким фронтоном, а иногда нижнее обрамление также выступает из скалы, чтобы придать входу в гробницу нечто вроде крыльца. Обе эти формы проиллюстрированы на двух гравюрах на дереве (№ [119](#) и [120](#)), а многочисленные их разновидности показаны в работах сэра Чарльза Феллоуза и других авторов, все они содержат одни и те же элементы и наиболее отчетливо указывают на происхождение дерева, из которого они были получены.

Последняя форма, которую приняли эти здания, заключалась в замене этих плотницких форм ионическим фасадом: по-видимому, это было сделано не сразу, поскольку, хотя ионическая форма, очевидно, была заимствована из соседних греческих городов, она была принята лишь постепенно, и даже тогда деревянные формы, из которых был получен ее антаблемент, проявлялись сильнее, чем обычно в других или более чисто греческих примерах. Как только он достаточно укрепился, от деревянного стиля отказались, а на его место заменили каменный. Все изменения произошли в этой стране, вероятно, в течение столетия; но это не является точной оценкой времени, которое обычно занимает такой процесс, поскольку здесь это, очевидно, было сделано под иностранным влиянием и с толчком, приданным примером народа, строящего из камня. У нас нет сведений о том, сколько времени потребовалось Египту, чтобы осуществить эту трансформацию. В Индии, где форма и конструкция древних буддийских храмов так удивительно напоминают эти примеры в Ликии, процесс можно проследить на протяжении пяти или шести столетий; а в Персии потребовалось, возможно, почти столько же времени, чтобы превратить деревянные конструкции ассирийцев даже в несовершенную каменную



121. Ионическая ликийская гробница. (Из "Ази Минеур" Тексье.)

столько же времени, чтобы превратить деревянные конструкции ассирийцев даже в несовершенную каменную

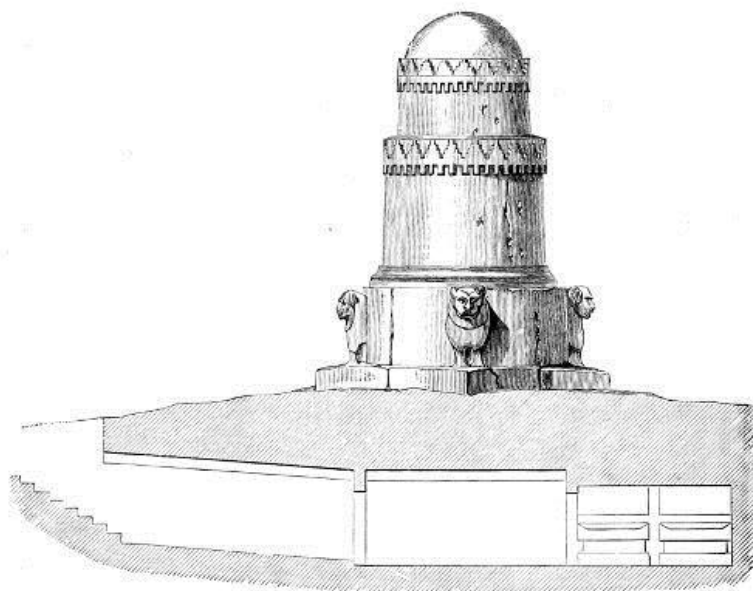
архитектуру ахейцев. Однако даже в их лучших и наиболее совершенных зданиях многое еще предстояло сделать, прежде чем от столярных изделий полностью избавились и стиль получил право войти в число масонских искусств мира.

Все остальные древние здания Малой Азии были построены греками и римлянами, каждое в своем собственном стиле, так что их классификация и описание должным образом относятся к главам, посвященным истории архитектуры этих народов, от которых они не могут быть должным образом отделены, хотя в то же время несомненно верно, что чисто европейские формы искусства были значительно изменены под влиянием местных азиатских форм и чувств. Ионический ордер, например, возникший в греческих колониях на побережье, является всего лишь родным стилем этой страны с дорическим уклоном, если можно так выразиться. Другими словами, местный метод строительства был настолько видоизменен греками, приспособив его к дорическому стилю, который стал у них типичным стилем, что привел к утрате почти всех его первоначальных азиатских форм. Таким образом, это стало, по сути, каменной архитектурой с внешними колоннами, вместо стиля, в котором использовались только деревянные колонны, и те, которые использовались внутри, как есть все основания предполагать, были более ранней формой искусства. Ионический стиль, состоящий, таким образом, из двух элементов, позаимствовал расположение храмов у дорического, а их детали - у азиатского оригинала. Напротив, римские храмы, которые были возведены в этой части света, своими колоннами и другими деталями в точности повторяют здания самого Рима, в то время как, как в приведенных выше примерах Иерусалима, Пальмиры, Канговара и других, основные формы и устройства являются местными и азиатскими. Первые - это греческие храмы с азиатскими деталями, вторые - азиатские храмы только с римско-масонскими формами. Греки, по сути, были колонистами, римляне - всего лишь завоевателями; отсюда и разительная разница в стиле азиатского искусства, созданного под их соответствующим влиянием. В дальнейшем у нас будет часто случай ссылаться на это различие.

Хотя это и не входит строго в географические рамки этой главы, в Амрите — древнем Маратосе, на побережье Сирии, — есть группа гробниц, которые слишком интересны, чтобы обойти их стороной; но они настолько исключительны при нынешнем состоянии наших знаний, что трудно где-либо указать им надлежащее место.

Главный памятник, представленный гравюрой на дереве № [122](#), имеет длину 31 фут 8 дюймов. по высоте, сложен из очень больших каменных блоков и расположен над могильной пещерой. Нет никакой надписи или указания, которые позволили бы нам с уверенностью установить его дату.<sup>[120]</sup> Детали ее архитектуры можно было бы назвать ассирийскими; но мы не знаем в этой стране ничего, что хоть сколько-нибудь напоминало бы ее. С другой стороны, на его основании есть лепнина, которая, если ее правильно нарисовать, могла бы показаться римского происхождения; и есть кое-что во львах, что заставляет нас подозревать, что они были вырезаны под греческим влиянием - по крайней мере, после эпохи Александра.





122. Возвышение памятника и часть гробницы в Амрите. (Из Ренана.<sup>[121]</sup>)

Интерес заключается в том, что это почти единственный совершенный сохранившийся памятник из класса памятников, которые в свое время, вероятно, были очень распространены; но которые, как мы можем предположить, судя по стилю орнаментации, в основном были кирпичными. Это также наводит на размышления из-за его близкого сходства с буддийскими вершинами в Афганистане и Индии; высокая форма их, особенно в названной стране, и их универсальные куполообразные очертания безошибочно указывают на что-то подобное этому оригиналу: и, наконец, если бы меня попросили указать на здание в старом свете, которое больше всего напоминало стелу, которую Ирод воздвиг над царскими гробницами в Иерусалиме, во искупление своего осквернения их святости,<sup>[122]</sup> это памятник, к которому я должен без колебаний обратиться.



123. Восстановлен западный вид на Акрополь. (Из "Афин" Вордсворта.<sup>[123]</sup>)

## КНИГА III.

### ГЛАВА I.

### ГРЕЦИЯ.

#### Содержание.

Историческая справка—Искусство пеласгов—Гробница Атрея—Другие останки—Эллинская Греция—История орденов—Дорический орден—Парфенон—Ионический орден—Коринфский орден—Кариатиды—Формы храмов—Способ освещения—Муниципальная архитектура—Театры.

#### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ.

##### ДАТЫ.

|                                                       |                        |
|-------------------------------------------------------|------------------------|
| Atridæ на Мусенæ, от                                  | Б. С. 1207, чтобы 1104 |
| возвращение Heraclidæ на Пелопоннес                   | 1104                   |
| Олимпиад начнется                                     | 776                    |
| Cypselidæ в Коринфе—строительство храма в Коринфе, от | 655 до 581             |
| Селинус и основали первый храм начал                  | 626                    |
| прихода Ægina—строительство храма в Ægina, от         | 508 до 499             |
| Битва при Марафоне                                    | 490                    |
| битве при Саламине                                    | 480                    |
| Терон на Agrigentum. Начинается великий храм          | 480                    |

|                                          |            |
|------------------------------------------|------------|
| года Кимон в Афинах. Храм Тесея построил | в 469      |
| году Перикл в Афинах. Парфенон завершен  | 438        |
| Храм Юпитера в Олимпии завершен          | 436        |
| Пропилеи в Афинах построены, с           | 437 по 432 |
| Селин разрушен карфагенянами             | 410        |
| Эрехтейон в Афинах завершен              | 409        |
| Памятник Лисикрату в Афинах              | 335        |
| Смерть Александра Македонского           | 324        |

До совсем недавнего времени история Греции и Рима считалась древнейшей историей мира; и даже сейчас в наших университетах и государственных школах едва ли признают, что более древние записи были прочитаны на памятниках Египта и извлечены из недр земли в Ассирии.

Тем не менее верно, что расшифровка иероглифов, с одной стороны, и чтение иероглифов в виде стрел, с другой, раскрыли нам две формы цивилизации, предшествовавшие той, которая вновь появилась в Греции в 8 веке до нашей Эры. Основываясь на тех, что предшествовали ей, эллинская форма развилась там с невиданной ранее степенью совершенства, и с тех пор она в своей особой области никогда не была превзойдена.

Эти открытия имели первостепенное значение не только для исправления наших до сих пор узких взглядов на древнюю историю, но и для того, чтобы помочь объяснить многое, что было неясным или совершенно непонятным в тех исторических источниках, с которыми мы были более непосредственно знакомы. Теперь мы впервые понимаем, откуда греки почерпнули многие из своих искусств и значительную часть своей цивилизации, и в какой степени на их характер повлияли источники, из которых они были почерпнуты.

После того как мы уже описали художественные формы Египта и Ассирии, нетрудно выяснить происхождение почти каждой идеи и каждой архитектурной особенности, которые впоследствии были обнаружены в Греции. Но даже с этой помощью мы были бы не в состоянии понять явления, которые представляет нам греческое искусство, если бы памятники не открывали нам существование двух различных рас, существующих одновременно в Греции. Если греки были такими чистыми арийцами, как позволяет предположить их язык, то все наши этнографические теории ошибочны. Но это как раз один из тех случаев, когда археология вмешивается, чтобы дополнить то, что говорит нам филология, и прояснить то, что эта наука не в состоянии раскрыть. Никто не станет оспаривать, что язык греков, с наименьшей возможной примесью из других источников, является чисто арийским; но их искусство, их религия и часто их учреждения склонны приписывать им совершенно иное происхождение. К счастью, руин Микен и Орхомена достаточно, чтобы дать нам ключ к разгадке тайны. Из них мы узнаем, что во времена Троянской войны в Греции господствовал народ, который не был эллинами, но был тесно

связан с этрусками и другими расами, занимающимися строительством гробниц и любящими искусство. Были ли они чисто туранскими или просто ультракельтскими, можно поставить под сомнение; но одно кажется очевидным, что этот народ был тогда известен древним под именем пеласгов, и именно их присутствие в Греции, смешанное с более чисто дорийскими расами, объясняет то, что в противном случае было бы непонятно в греческой цивилизации.

За исключением наших знаний о существовании сильного вливания туранской крови в вены греческого народа, было бы невозможно понять, как народ, столь чисто арийский по внешнему виду, пришел к принятию религии, столь по сути антропной и унаследованной от Предков. Их вера в оракулов, их поклонение деревьям,<sup>[124]</sup> и многие второстепенные особенности были совершенно отвратительны арийскому уму.

Существование этих двух антагонистических элементов удовлетворительно объясняет, почему, хотя искусство было неизвестно в чисто дорийском городе Спарте, оно так буйно процветало в квазипеласгическом городе Афинах; почему дорийцы заимствовали свой архитектурный порядок из Египта и почти не меняли его форму в течение длительного периода, когда они им пользовались; и как случилось, что восточное искусство персов было привезено в Грецию, и как оно было там изменено настолько существенно, что мы с трудом узнаем оригинал в его измененной и более совершенной форме. Это также объясняет, почему различные государства Греции были художественными или прозаичными именно в той пропорции, в какой любой из двух элементов преобладал в народе.

Таким образом, поэзия Аркадии была неизвестна в соседнем государстве Спарта; но тамошняя дорическая раса осталась верна своим установлениям и распространила свои колонии и свою власть дальше, чем любое другое из маленьких княжеств Греции. Институты Ликурга никогда не смогли бы сохраниться в Афинах; но, с другой стороны, Парфенон был столь же невозможен в Лакедемонском государстве. Даже в Афинах искусство не было бы таким чудом, каким оно стало, если бы не то счастливое смешение двух рас, которое тогда преобладало, смешивая здравый смысл одной с художественным чувством другой, что привело к самому блестящему интеллектуальному развитию, которое до сих пор ослепляло мир своим великолепием.

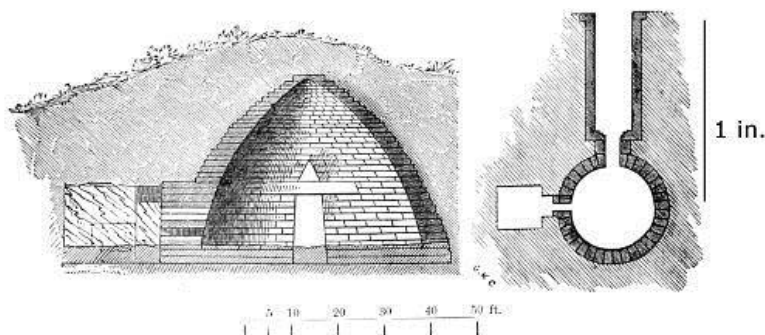
Современное присутствие этих двух рас, возможно, также объясняет, почему греческая цивилизация, хотя и была столь удивительно блестящей, так быстро угасла. Если бы обе расы были чистыми, дорийские институты могли бы просуществовать так же долго, как сельские системы Индии или искусство Египта или Китая; но там, где смешиваются две непохожие расы, тенденция неизбежно возвращается к типу одной, и, хотя смешение может произвести потомство, более блестящее, чем любая из родительских рас, тип менее постоянен и вскоре исчезает. В данном случае дело обстоит так быстро, что можно сказать, что вся великая история Греции охватила период между Марафонской битвой (490 год до н.э. до н.э.) и миром, заключенным афинянами с Филиппом Македонским (346 год до н.э. до н.э.). так что сын человека, родившийся до первого события, мог быть участником второго. Все те чудеса патриотизма, поэзии и искусства, которыми славилась Греция, проявленные за короткий промежуток в полтора столетия, представляют собой явление, подобного которому мир не видел раньше и вряд ли увидит снова.

## ИСКУССТВО ПЕЛАСГОВ.

Как и следовало ожидать, судя по времени, прошедшему с тех пор, как пеласги правили Грецией, и из-за многочисленных изменений, произошедших в этой стране с их времен, их



архитектурные остатки немногочисленны и сравнительно незначительны. Таким образом, случилось так, что, если бы не их гробницы, городские стены и сооружения гражданского строительства, такие как мосты и туннели, в которых они были выдающимися, мы вряд ли располагали бы сейчас какими—либо материальными остатками, подтверждающими их существование или указывающими на уровень цивилизации, которого они достигли.



124. Разрез и план гробницы Атрея в Микенах. Масштаб плана 100 футов на 1 дюйм.

Наиболее примечательными из этих остатков являются гробницы царей Микен, города, который во времена Гомера имел полное право считаться столицей Греции или, по крайней мере, одним из самых важных ее городов. Дорийцы называли их сокровищницами из-за количества драгоценных предметов, найденных в них, как в гробницах этрусков, и потому, что они считали такие залы более чем достаточными для тесных жилищ мертвых. Наиболее совершенная и крупнейшая из существующих в настоящее время сокровищниц известна как Сокровищница или Гробница Атрея в Микенах, показанная в плане и разрезе на прилагаемой гравюре на дереве. Основная камера составляет 48 футов 6 дюймов. в диаметре и имеет или имела, когда была совершенна, форму правильной равносторонней заостренной арки, форму, хорошо приспособленную к способу строительства, состоящему из горизонтальных слоев камней, выступающих один над другим, пока один маленький камень не закроет все целиком и не завершит свод.

Как будет объяснено далее, именно такую форму купола приняли джайнские архитекторы в Индии. Он преобладал также в Италии и Малой Азии, везде, где прослеживается пеласгическая раса, вплоть до того времени, когда заостренная форма снова вошла в употребление в средние века, хотя тогда она использовалась не как горизонтальная, а как лучистая арка.

С одной стороны этого зала находится вырубленная в скале камера, по-видимому, настоящая гробница, а снаружи - длинный проход, ведущий к дверному проему, который, судя по сохранившимся фрагментам (гравюра на дереве № [125](#)), должен был принадлежать к чисто азиатской форме искусства и сильно отличаться от всего, что было найдено в Греции после этого периода.



125. Фрагмент колонны перед гробницей Атрея в Микенах.

Судя по всему, купол был изнутри облицован пластинами из латуни или бронзы, некоторые гвозди из этих металлов сейчас находятся там; и отверстия, в которые были вставлены гвозди, до сих пор можно увидеть повсюду. Вторая гробница или сокровищница меньших размеров была обнаружена доктором Шлиманом в 1878 году. Другая из этих гробниц, возведенная Миниасом в Орхоменосе, описанная Павсанием как одно из чудес Греции,<sup>[125]</sup> судя по сохранившимся останкам, она была по крайней мере на 20 футов шире этой и пропорционально больше во всех отношениях. Все они были засыпаны землей, и некоторые, вероятно, все еще скрыты, что могло бы быть обнаружено при тщательном поиске. Фактически, открытия доктора Шлимана в Микенском акрополе и в Троеде доказывают, что все еще возможно обнаружить нераскрытую гробницу даже в Греции.

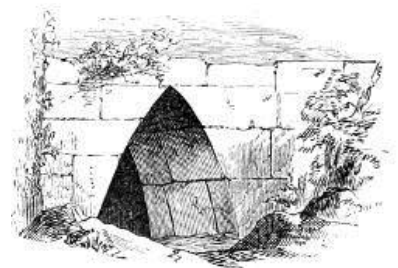
Как купола, построенные по горизонтальному принципу, эти три являются самыми большими, о которых мы имеем какие-либо сведения, хотя, по-видимому, нет никаких разумных ограничений на то, до каких пределов может быть доведена такая форма здания. При опоре на землю,<sup>[126]</sup> какими бы они ни

были, из способа конструкции очевидно, что они не могут быть разрушены каким-либо равномерным давлением, оказываемым снаружи.

Единственная опасность, которой следует опасаться, - это то, что технически называется подъемом задних частей; и чтобы избежать этого, возможно, было бы необходимо там, где предпринимались попытки возведения больших куполов, принять форму, более близкую к конической, чем та, которая использовалась в Микенах. Это может быть менее приятной архитектурной особенностью, но конструктивно она лучше, чем форма расходящихся куполов, которые мы обычно используем.

Конечно, следует сожалеть, что до сих пор не были обнаружены другие декоративные особенности этого раннего стиля. Они настолько сильно отличаются от всего остального в Греции и настолько чисто азиатские по форме, что было бы чрезвычайно интересно иметь возможность восстановить полное украшение любого рода. Во всех частях, которые до сих пор были обнаружены, ионоподобный завиток повторяется в каждой части и над каждой деталью, довольно грубо выполненный, но, вероятно, изначально усиленный цветом. Его аналоги встречаются в Ассирии и Персеполе, но больше нигде в Греции.<sup>[127]</sup>

Пеласгические расы вскоре научились использовать для своих дверных проемов более приятную криволинейную форму, с которой они уже были знакомы по своим интерьерам. Прилагаемая иллюстрация (ксилография № 126) из ворот в Торики, в Аттике, служит для демонстрации его простейшей и самой ранней формы; а иллюстрация (ксилография № 129) из Ассоса, в Малой Азии, гораздо более современной, показывает наиболее сложную форму, которую он принимал в древние времена. В этом последнем случае это просто разгрузочная арка, и она настолько мало приспособлена для той цели, для которой она применяется, что мы можем только предположить, что ее принятие было вызвано сильным пристрастием к этой форме.



126. Ворота в Торики. (Из "Греции" Додвелла.)

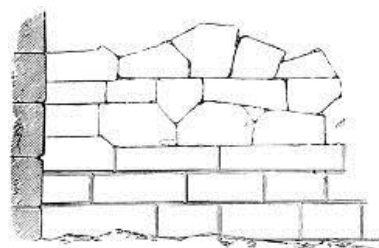
Другая иллюстрация пеласгической кладки найдена на Делосе (Гравюра на дереве № [127](#)), состоящая из крыши, образованной двумя арочными камнями, расположенными под определенным углом друг к другу, аналогично плану, принятому в Египте, и еще интересна тем, что связана с капителями колонн, образованных из передней части быков, как в Ассирии, что еще раз указывает на тесную связь, существовавшую между Грецией и Азией в этот ранний период истории первой.

Во всех этих примерах, по-видимому, не столько недостаток знаний побудил этих ранних строителей предпочесть горизонтальный принцип лучистому принципу, сколько убежденность в его большей долговечности, а также, возможно, определенное пристрастие к древнему способу.

При возведении своих стен они придерживались, просто из чувства вкуса, форм, которые, как им должно было быть известно, уступали другим. Например, в примере со стеной на Пелопоннесе (гравюра на дереве № [128](#)) мы находим многоугольную каменную кладку более ранней эпохи, фактически размещенную на столь же совершенном образце, построенном регулярными рядами, или на том, что технически называется *тесаная работа*, как и любая другая, которую можно найти в Греции; а по другую сторону ворот в Ассосе (гравюра на дереве № [129](#)) существует полукруглая арка, показанная пунктирными линиями, которая построена горизонтально и могла быть скопирована только с расходящейся арки. арх.

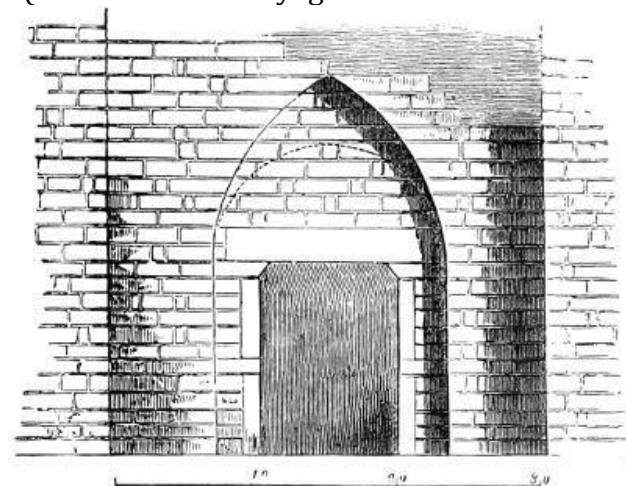


127. Арка на Делосе. (Из "Афин" Стюарта.)



128. Стена в Пелопоннесе. (From Blouet's 'Voyage en

Их городские стены примечательны главным образом размером используемых каменных блоков и красотой, с которой их неровные стыки и проходы подогнаны друг к другу. Как и большинство укреплений, они, как правило, лишены орнамента, единственными архитектурными особенностями являются проемы. Они интересны, поскольку показывают этапы, с помощью которых совершенствовалась особая форма каменной кладки, и которые в последующие века привели к важным архитектурным результатам.



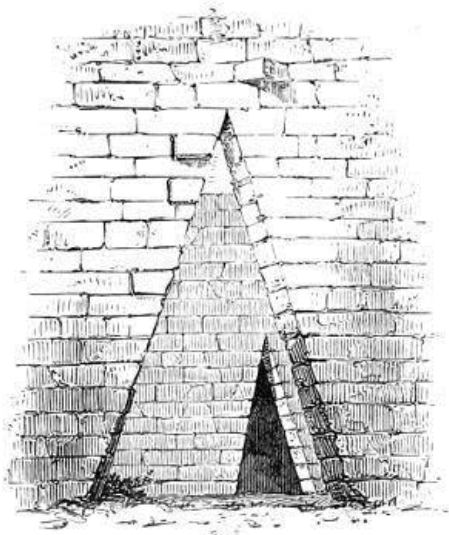
129. Ворота в Ассосе. (Из "Ази Минеур" Тексье.)

Одним из самых примитивных из этих зданий являются безымянные руины, существующие недалеко от Миссолонги (Гравюра на дереве № [130](#)). В нем стороны проема прямые по всей высоте, и, хотя проем имеет очень устойчивую форму, к нему чрезвычайно трудно подогнать двери или закрыть любыми известными способами. Именно эта трудность привела к принятию следующего решения - установить перемычку на определенной высоте и сделать косяки более перпендикулярными снизу и более наклонными сверху. Этот метод уже проиллюстрирован в гробнице Атрея (гравюра на дереве № [124](#)) и в Воротах львов в Микенах (гравюра на дереве № [131](#)); но ни в коем случае не ясно, всегда ли фронтоны были заполнены

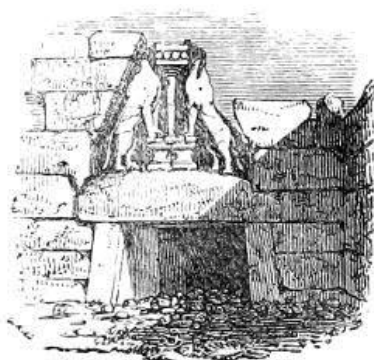
скульптурами, как в этом случае, или оставлены открытыми. В городских стенах они,



вероятно, всегда были закрыты, но в помещении оставались открытыми. На воротах в Микенах два льва стоят у алтаря<sup>128</sup> в форме колонны, форма которой встречается только в Ликий, в которой закругленные концы бревен крыши показаны как бы выступающими во фриз.



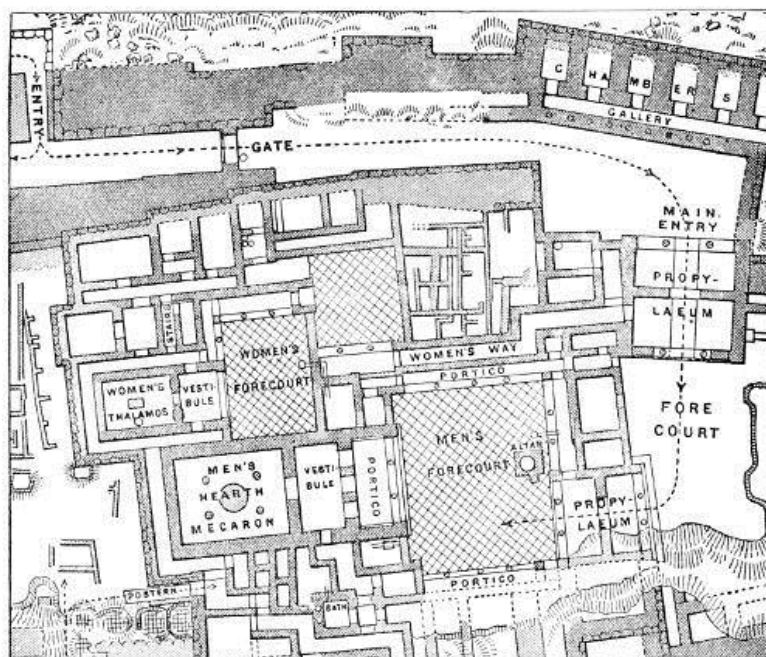
130. Дверной проем в Миссолонги. (Из Додвелла.)



131. Львиные ворота, Микены.

Следует признать, что это незначительные останки, по которым можно реконструировать искусство, оказавшее такое большое влияние на цивилизацию Греции; но для археолога их достаточно, поскольку существования нескольких ископаемых фрагментов костей слона или черепахи достаточно, чтобы доказать предсуществование этих животных, где бы они ни были найдены, и позволить палеонтологу рассуждать о них почти с такой же уверенностью, как если бы он видел их в зверинце. Также не трудно понять, почему остатков так мало. Когда Гомер описывает воображаемое жилище Алкиноя, которое он считал типичным для совершенного дворца того времени, он не говорит о его конструкции или прочности, не сообщает нам, насколько симметрично оно было устроено; но он не скупится на похвалы его медным стенам, золотым дверям с серебряными столбами и перемычками — точно так же, как авторы Книг Царств и Хроник восхваляют современный храм или дворец Соломона за подобное металлическое великолепие.

Дворец Менелая описан тем же автором как полный меди и золота, серебра и слоновой кости. Он был великолепен, как солнце и луна, и Телемаху показался особняком самого Юпитера.



132. План дворца в Тиринфе.

Значительный свет на архитектуру ранних греческих дворцов был пролит благодаря исследованиям покойного доктора Шлимана в Тиринфе во время его второго визита в 1884 году, когда его сопровождал доктор Дерпфилд, который измерил и нарисовал план, который здесь воспроизводится (гравюра на дереве № [132](#)). Доктор Шлиман предполагает, что дворец в Тиринфе был уничтожен пожаром в 11 веке до н. э. Он был построен в верхней цитадели и выходил окнами на юг. В цитадель входили через пропилеи с внешним и внутренним портиками, оба в Антисе. Второй пропилей меньших размеров к югу от входного двора давал доступ к главному двору дворца; этот двор был окружен портиками с трех сторон, а с четвертой, или южной стороны, находился вестибюль, состоящий из портика-в-антисе, ведущего в переднюю, и мегарона, или мужского зала. Прихожая была отделена от портика тремя складными дверями, подвешенными на массивном деревянном каркасе; единственная дверь, вероятно, закрытая только занавеской, вела из прихожей в мужской зал размером 48 на 33 фута, крыша которого опиралась на четыре столба или колонны; круг в центре их, вероятно, обозначал очаг. На западной стороне есть различные помещения, одно из которых, ванная комната, размером 13 на 10 футов, имело пол, состоящий из гигантского блока известняка толщиной 2 фута и весом от 14 до 15 тонн. На восточной стороне мужского зала находился второй двор с вестибюлем или южной стороной, ведущей к женскому залу (таламос) размером 24 на 17 футов и различным другим помещениям на его западной стороне. К югу от женского двора находился третий двор, который можно считать двором обслуживания, с проходом, ведущим прямо к входному пилону цитадели.

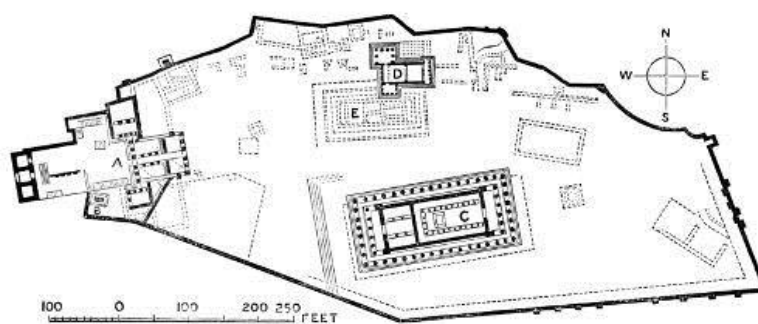
Стены были построены из бутовой кладки и глиняного раствора (глина, смешанная с соломой или сеном); фундаменты были заложены на глубине от 6 до 8 футов под землей. Стены были защищены снаружи: сначала слоем глины различной толщины, а затем известковой штукатуркой толщиной около полудюйма. Верхние части стен обычно

состояли из высушенных на солнце кирпичей, и для придания большей прочности стенам в наружную поверхность были встроены балки, уложенные на тонкие каменные плиты (для создания горизонтального ложа). Для всех ступеней и дверных косяков использовались блоки из твердого известняка или брекчии. Открытые углы стен и ответвления или анты <sup>(122)</sup> колонн были построены из камня в нижней части и дерева вверху (в Трое они всегда были деревянными с каменным основанием). Мнения относительно освещения залов расходятся; меньшие помещения, вероятно, освещались через дверь, как в Помпеях; но мужской и женский залы, должно быть, получали свет либо через отверстия сбоку под крышей, либо от приподнятого фонаря над очагом, о котором говорилось выше.

Ни Гомер, ни другие ранние авторы не упоминают храмов; но погребальные обряды, совершавшиеся в честь Патрокла, описаны в XXIII. Книга "Илиада" и курганы, все еще существующие на равнинах Трои, свидетельствуют о характере людей, чьи манеры и обычаи он описывал, и одного этого было бы достаточно, чтобы убедить нас в том, что, за исключением их гробниц, мы мало что найдем, напоминающее об их прежнем существовании.

Тема интересная и заслуживает гораздо большего внимания, чем ей уделялось до сих пор, и большего места, чем может быть уделено ей здесь. Это искусство не только принадлежит людям, воевавшим до Трои, но и наши знания о нем раскрывают нам тайну, которая в противном случае могла бы навсегда остаться тайной. Религия гомеровских поэм по сути Антропна и принадлежит Предкам — другими словами, имеет туранское происхождение, в ней почти нет следов арийского чувства. Когда мы знаем, что то же самое было и с искусством тех дней, мы чувствуем, что иначе и быть не могло; но что больше всего поражает нас, так это сила поэта, чья песня, описывающая нравы и чувства вымершей расы, была настолько прекрасна, что привела к принятию ее в качестве евангелия людьми другой расы, придавая оттенок их религии до последнего часа их существования.

У нас очень мало сведений о том, как долго этот стиль искусства просуществовал в Греции. Сокровищница, построенная Мироном, королем Сикионским, в Олимпии около 650 г. до н.э., по-видимому, была выполнена в таком стиле, насколько мы можем судить о ней по описанию Павсания.<sup>(123)</sup> Он состоял из двух залов, один из которых был украшен в дорическом, другой - в ионическом стиле, очевидно, без колонн, но с тем видом убранства, который, по-видимому, в тот период считался характерным для каждого из них. Но все украшения, по-видимому, были сделаны из латуни, вес использованного металла указан в надписи на здании. Самый ранний известный нам образец дорического храма — храм в Коринфе — по-видимому, относится почти к тому же возрасту, так что 7 век до н.э., вероятно, можно считать периодом, когда древнетуранская форма пеласгического искусства уступила место более строгим и совершенным творениям более чистого эллинского дизайна. Возможно, правильнее было бы сказать, что эллинская история Греции началась с Олимпиад (776 г. до н.э. до н.э.), но до того, как это царство достигло совершенства, более древняя цивилизация исчезла, оставив немного, кроме нескольких гробниц и работ общественного назначения, в качестве свидетельств о ее предыдущем существовании. Однако это оставило неизгладимое влияние, которое можно проследить на каждом последующем этапе греческой истории, которое придало форму тому замечательному художественному развитию искусства, главной, если не единственной причине непревзойденной степени совершенства, которой оно впоследствии достигло.



133. План Афинского акрополя.

А. Пропилеи. В. Храм Ники Аптерос. С. Парфенон. D. Эрехтейум. Е. Фундаменты старого храма Афины, шестой век до н.э.

## ГЛАВА II.

### ЭЛЛИНСКАЯ ГРЕЦИЯ.

#### ИСТОРИЯ ЗАКАЗОВ.

Кульминационный период пеласгической цивилизации Греции пришелся на время войны с Троей — последнего крупного военного события той эпохи, которое, по-видимому, положило конец долгой и тесной связи греческих пеласгов с родственными расами в Азии.

Шестьдесят лет спустя вторжение фессалийцев и через двадцать лет после этого события возвращение Гераклидов закрыли в политическом смысле эту главу истории и дали начало тому, что можно назвать эллинской цивилизацией, доказавшей великую и истинную славу Греции.

Однако прошло четыре столетия, которые уместно назвать темными веками Греции, прежде чем новое семя принесло плоды, по крайней мере в том, что касается искусства. Эти века породили, это правда, законы Ликурга, характерное усилие истинно арийской расы, наделившее людей, создавших их, той властью самоуправления и способностью к республиканским институтам, которые дали им такую стабильность дома и такую большую власть за границей, но которые были столь же враждебны более мягкой славе изящных искусств в Спарте, как и в других местах.

Когда после этой долгой ночи архитектурное искусство появилось вновь, это было в Коринфе, при Кипселидах, расе с ярко выраженными азиатскими тенденциями; но за это время оно претерпело столь значительные преобразования, что почти сбивает нас с толку. При своем повторном появлении он больше не отличался элегантным и богато украшенным искусством Микен и родственными формами азиатского развития, но приобрел грубые, смелые пропорции египетского искусства и почти не египетскую массивность.

#### ДОРИЧЕСКИЕ ХРАМЫ В ГРЕЦИИ.

Возраст дорического храма в Коринфе, правда, не определен удовлетворительно; но совокупность свидетельств заставляет нас полагать, что он относится к эпохе Кипселуса, или примерно к 650 г. до н.э. Колонны имеют высоту менее четырех диаметров, а архитрав — единственная сохранившаяся часть надстройки — пропорционально тяжел. Это действительно один из самых массивных существующих образцов архитектуры, даже больше, чем высеченный в скале прототип в Бени-Хасане. Как произведение искусства, оно терпит неудачу из-за избытка силы, что является недостатком, общим для большинства усилий грубых людей, неосведомленных об истинных ресурсах искусства и стремящихся достичь своих целей только с помощью физической силы.



Следующим по возрасту после этого является маленький храм в Эгине.<sup>[134]</sup> Его дата тоже неизвестна, хотя, судя по характеру его скульптуры, она, вероятно, относится к середине шестого века до нашей эры.



134. Храм в Эгине отреставрирован. Масштаба нет.

Мы знаем, что в Афинах был большой храм на Акрополе, современный этим, и до сих пор сохранились остовы его колонн, которые после разрушения персами были встроены в стены цитадели. Более чем вероятно, что до Персидской войны во всех главных городах Греции были храмы, соответствующие их достоинству. Многие из них были разрушены во время этой борьбы; но тогда также случилось, как во Франции и Англии в 12 и 13 веках, что старые храмы были сочтены недостойными национального величия и того чувства экзальтации, которое возникло в результате успешного исхода величайшей из их войн, так что почти все, что осталось, было снесено или восстановлено. Следствием этого является то, что почти все великие храмы, ныне находящиеся в Греции, были построены за сорок или пятьдесят лет, последовавших за поражением персов при Саламине и Платеях.

Одним из старейших храмов этого класса является тот, который наиболее известен как Тезейон или Храм Тесея в Афинах, ныне известный как храм Гефеста, упомянутый в “Аттике” Павсания. Анализируя архитектурный облик Храма, доктор Дорпфилд утверждает, что он расположен кзади от Парфенона, а не спереди, как обычно предполагается.

Из всех великих храмов лучшим и наиболее знаменитым является Парфенон, единственный восьмистильный дорический храм в Греции и в своем классе, несомненно, самое красивое здание в мире. Это правда, что у него нет ни размеров, ни чудесного выражения мощи и вечности, присущих египетским храмам, ни разнообразия и поэтичности готических соборов; но по интеллектуальной красоте, по совершенству пропорций, по красоте деталей и по утонченному восприятию высочайших и самых сокровенных принципов искусства, когда—либо применявшихся к архитектуре, он стоит совершенно особняком и ему нет равных - слава Греции и укор остальному миру.

Следующим по размеру и красоте после этого был великий шестистильный храм Юпитера в Олимпии, построенный на два года позже Парфенона. Его размеры были почти такими же, но с шестью колоннами спереди вместо восьми, как в Парфеноне, пропорции были другими: этот храм имел размеры 95 на 230 футов, Парфенон - 101 на 227 футов.

Раскопки в Олимпии, предпринятые за счет правительства Германии в 1876 году, не только обнажили место расположения Храма Юпитера, на месте которого были обнаружены

нижняя часть половины колонны, нижние части стен целлы и почти весь тротуар; но и привели к восстановлению значительной части скульптур, украшавших метопы и заполнявших фронтоны, так что стало возможным не только восстановить полный дизайн самого храма, но и получить четкое представление о его скульптурном убранстве. Были найдены фундаменты других дорических храмов; Храма Геры, который, по-видимому, первоначально представлял собой деревянное сооружение, дерево постепенно заменили камнем, когда из-за его ветхости потребовалось обновление.<sup>[132]</sup> Этот храм был ровесником, если не древнее, храма Зевса; внутренняя часть целлы, по-видимому, была разделена на отсеки или ниши внутри, аналогичные тем, что были в храме в Бассе; также был обнаружен третий шестистильный дорический храм, Метрум, и множество зданий, относящихся к римской оккупации.

К тому же возрасту принадлежат изящный маленький храм Аполлона Эпикурия в Бассе (47 на 125 футов), Храм Минервы в Сунюме, большой храм в Рамне, Пропилеи в Афинах и, действительно, все, что является величайшим и прекраснейшим в архитектуре Греции. Храм Цереры в Элевсине также был основан и спроектирован в этот период, но его исполнение относится к более поздней дате.

Храм в Ассосе, хотя и не отличается большими размерами, интересен тем, что внешняя сторона архитрава была выполнена рельефно, поэтому потребовалось архитектурное обрамление, которое было получено путем оставления приподнятого скругления внизу. Храм представлял собой шестизэтажный перистиль с пронаосом, но без постикума. Предполагается, что это примерно 470 г. до н.э., или вскоре после битвы при Микале.<sup>[133]</sup>

### ДОРИЧЕСКИЕ ХРАМЫ НА СИЦИЛИИ.

Вероятно, в силу какой-то местной особенности, которую мы сейчас не имеем возможности объяснить, дорийские колонии Сицилия и Великая Греция, по-видимому, обладали во времена своего процветания большим количеством храмов и, несомненно, сохранили следы гораздо большего их числа, чем было или будет найдено в любом из великих городов метрополии. Только в одном городе Селинусе их шесть, разделенных на две группы— три в цитадели и три в городе. Из них старейшая является центральной в названной группе. Его скульптуры, впервые обнаруженные господами Дж. Энджелл и Харрис указывают на возраст, лишь немногим более поздний после основания колонии, 636 г. до н.э., и, следовательно, вероятно, почти современный вышеупомянутому примеру в Коринфе. Самым современным является большой храм в восьмистильном стиле, который, по-видимому, остался незаконченным во время разрушения города карфагенянами в 410 году до н.э.. Его размеры составляли 375 на 166 футов, и, следовательно, он был намного больше любого храма такого класса в Греции. Остальные четыре находятся в промежутке между этими датами и, следовательно, образуют относительно совершенный хронометрический ряд в то время, когда искусство самой Греции подводит нас. Однако неполноценность провинциального искусства по сравнению с искусством самой Греции не позволяет нам применять такой критерий со слишком большой уверенностью к реальной истории искусства, хотя он, несомненно, ценен как вторичная иллюстрация.

В Агридженте есть три дорических храма, два небольших шестизэтажных храма, возраст которых может составлять от 500 до 480 лет до н.э., и один большой исключительный образец, отличающийся по своему устройству от всех греческих храмов той эпохи. Его размеры составляют 360 футов в длину и 173 фута в ширину, и, следовательно, они почти такие же, как у только что упомянутого великого храма Селина. Его дата прекрасно известна, поскольку он был начат Тероном в 480 году до н.э. и остался незаконченным семьдесят пять лет спустя, когда город был разрушен карфагенянами.

В Сиракузах до сих пор сохранились руины очень красивого храма той эпохи, а в Сегесте находятся остатки другого храма в гораздо более совершенном состоянии.

Пестум в Великой Греции может похвастаться самой великолепной группой храмов после Агриджента. Один из них - очень красивый шестиэтажный, относящийся, вероятно, к середине пятого века до н.э., построенный в смелом и очень чистом стиле дорической архитектуры, и до сих пор сохраняет большую часть своего внутреннего колоннообразного расположения.

Два других более современны и гораздо менее чисты как в плане, так и в деталях, один из них имеет по девять колонн на каждом конце, центральные опоры которых должны соответствовать внутреннему ряду колонн, поддерживающих гребень крыши. Другой, хотя и правильной формы, настолько изменен местными особенностями, фактически настолько испорчен, что едва ли заслуживает того, чтобы его причисляли к прекрасному порядку, на который он больше всего похож.

### ИОНИЧЕСКИЕ ХРАМЫ.

У нас еще меньше материалов для истории ионического ордера в Греции, чем для истории дорического. Недавние открытия в Ассирии, вне всякого сомнения, доказали, что ионический был даже в большей степени заимствован из Азии<sup>[134]</sup>, чем дорический был из Египта: вопрос только в том, когда он был привезен в Грецию. У меня лично сложилось впечатление, что он существовал там в той или иной форме с древнейших времен, но из-за более тонких пропорций и большего количества дерева, использованного при его строительстве, образцы, возможно, исчезли, так что сейчас неизвестно о существовании ничего, что могло бы претендовать даже на такую большую древность, как Персидская война.

Самым старым примером, вероятно, был храм на Илиссе, ныне разрушенный, датируемый примерно 484 г. до н.э.; рядом с ним находится маленькая жемчужина храма, посвященного Никее Аптерос, или Бескрылой Победе, построенного примерно пятнадцатью годами позже, напротив Пропилей в Афинах. Последним и наиболее совершенным из всех образцов этого порядка является Эрехтейум, на Акрополе; его датировка, по-видимому, около 420 г. до н.э., великая эпоха афинского искусства. Нигде изысканный вкус и мастерство афинян не проявились с большей пользой, чем здесь; ибо, хотя каждая деталь ордена восходит к Ниневию или Персеполю, все они настолько очищены, настолько пропитаны чисто греческим вкусом и чувством, что стали существенными частями гораздо более прекрасного ордена, чем когда-либо существовавшего на земле, в которой они возникли.

Самым большим и, возможно, самым прекрасным из греческих ионических храмов был построенный примерно столетием позже в Тегее, в Аркадии, — регулярный периферийный храм значительных размеров, о существовании которого сейчас известно только по описанию Павсания.<sup>[135]</sup>

Однако, как и в случае с дорическим орденом, мы находим наибольшее количество ионических храмов не в самой Греции и не в тех, которые наиболее примечательны размерами, а в колониях в Малой Азии, и особенно в Ионии, откуда орден наиболее правильно получил свое название.

То, что ионический орден существовал в Малой Азии до Персидской войны, совершенно несомненно, но все примеры погибли в той достопамятной борьбе; и когда он впоследствии возник вновь, орден во многом утратил свой чисто азиатский характер и принял определенные формы и тенденции, заимствованные из более простого и чистого дорического стиля.

Если какой-либо храм в азиатских греческих колониях избежал разрушения во время персидских войн, то это храм Юноны на Самосе. Говорят, что он был построен Поликратом и, по-видимому, был дорического ордера. Руины, найденные там сейчас, относятся к ионическому ордеру, размером 346 на 190 футов, и, должно быть, пришли на смену первым упомянутым. Очевидные архаизмы в форме основ и т. Д., Которые ввели в заблуждение антикваров, являются просто восточными формами, сохраненными, несмотря на греческое влияние.

Еще более замечательным был знаменитый храм Дианы в Эфесе, который, по словам Плиния, имел 425 футов в длину и 220 футов в ширину. Однако недавние раскопки на этом месте, проведенные мистером Т. Вудом, доказывают, что эти размеры применимы только к платформе, на которой он стоял. Сам храм, измеренный с внешней стороны угловых колонн, был всего 348 на 164 фута, что составляло площадь 57 072 фута, или примерно средние размеры наших средневековых соборов.

Помимо них, в Милете был великолепный десятистильный храм, посвященный Аполлону Дидимею, 156 футов в ширину и 295 футов в длину; восьмистильный храм в Сардах, 261 на 144 фута; изысканно красивый, хотя и небольшой шестистильный храм в Приене, 122 на 64 фута; и еще один в Теосе, и меньшие образцы в других местах, помимо многих других, которые, без сомнения, погибли.

Немецкие исследования в Пергаме выявили остатки Августеума, здания, состоящего из двух отдельных крыльев с колоннами ионического ордера, покоящимися на высоком подиуме, украшенном скульптурой и соединенных друг с другом великолепным лестничным маршем, весь блок размером 125 на 114 футов.<sup>[136]</sup>

## КОРИНФСКИЕ ХРАМЫ.

Коринфский ордер в такой же степени заимствован у колоколообразных капителей Египта, как дорический - у их древнейших колонн. Как и все, к чему они прикасались, греки вскоре сделали это своим благодаря свободе и элегантности, с которыми они обращались с этим. Лист аканта, которым они украсили его, по сути, греческий, и мы должны предположить, что они использовали его в качестве украшения либо в своих работах по металлу, либо по дереву задолго до того, как они применили его в камне в качестве архитектурного элемента.

Однако, как и во всем остальном, греки не могли не выдать и в этом азиатского происхождения своего искусства, и египетский орден у них вскоре был присоединен к ионическому, чьи валюты стали существенной, хотя и приглушенной частью этого ордена. На самом деле это сложный ордер, состоящий из колоколообразных капителей египтян и спирали ассирийцев, и принятый греками в то время, когда национальные различия быстро исчезали, а истинное и более суровое искусство уступало место любви к разнообразию. В то время также простой орнамент и резьба вытесняли более чистый класс форм и более высокие устремления скульптуры, которыми греки украшали свои храмы в свои лучшие дни.

В Греции орден, по-видимому, не был введен или, по крайней мере, широко использовался до эпохи Александра Македонского; старейшим достоверным примером, а также одним из самых красивых, является хорагический памятник Лисикрата (335 г. до н.э. до н.э.), который, несмотря на небольшие размеры, является одним из самых красивых произведений искусства чисто декоративного класса, которые можно найти в любой части мира. Более простым примером, но отнюдь не таким красивым, являются портики небольшого восьмиугольного здания, обычно называемого Башней Ветров в Афинах. Самым крупным

образцом коринфского ордена в Греции является храм Юпитера Олимпийского в Афинах. Это, однако, почти можно назвать римским зданием, хотя и на греческой земле — оно было начато в его нынешнем виде при Антиохе Епифане во втором веке до н.э. римским архитектором Коссутием и закончено только Адрианом, которому, вероятно, мы можем приписать большую часть того, что сейчас осталось. Его размеры составляют 135 на 354 фута, и, судя по количеству колонн, их размеру и красоте, после завершения строительства он, должно быть, был самым красивым коринфским храмом древнего мира.



135. Древняя столица Коринфа. (Из Бранхиды.)

Однако, судя по некоторым фрагментам, найденным среди ионических храмов Малой Азии, представляется, что коринфский орден был введен там еще до того, как мы нашли какие-либо его следы в самой Греции. Действительно, *априори* мы могли бы ожидать, что его появление в Греции было частью той реакции, которую элегантные и роскошные азиаты оказали на более суровых и мужественных жителей европейской Греции, и которая фактически была главной причиной их подчинения сначала македонянам, а затем и железному игу Рима. Используемый азиатами, он, по-видимому, возник в

результате введения египтянами капители в форме колокола, на которую они наносили лист аканта, иногда в сочетании с орнаментом из жимолости того времени, как на гравюре на дереве № [135](#), а в других и более поздних случаях вместе с волютами того же порядка, причем последнее сочетание в конечном итоге преобладало и стало типичной формой коринфской капители.

## РАЗМЕРЫ ГРЕЧЕСКИХ ХРАМОВ.

Несмотря на столь существенные различия в плане, общие размеры более крупных греческих храмов были очень похожи на средневековые соборы, и хотя они никогда не достигали высоты своих современных соперников, их кубические размеры, вероятно, были примерно в том же соотношении пропорций.

В следующей таблице приведены приблизительные размеры, без учета долей, восьми крупнейших и наиболее известных примеров:—

|                    |                   |                                    |
|--------------------|-------------------|------------------------------------|
| Юнона на Самосе    | 346 футов в длину | 190 футов в ширину = 65 740 футов. |
| Юпитер в Агригенте | 360 футов в длину | 173 фута в ширину = 62 280 футов.  |
| Аполлон в Бранхиде | 362 фута в длину  | 168 футов в ширину = 60 816 футов. |
| Диана в Эфесе      | 348 футов в длину | 164 фута в ширину = 57 072 фута.   |
| Юпитер в Афинах    | 354 фута в длину  | 135 футов в ширину = 47 790 футов. |
| Дидимей в Милете   | 295 футов в длину | 156 футов в ширину = 45 020 футов. |
| Кибела в Сардах    | 261 фут в длину   | 144 фута в ширину = 37 884 фута.   |

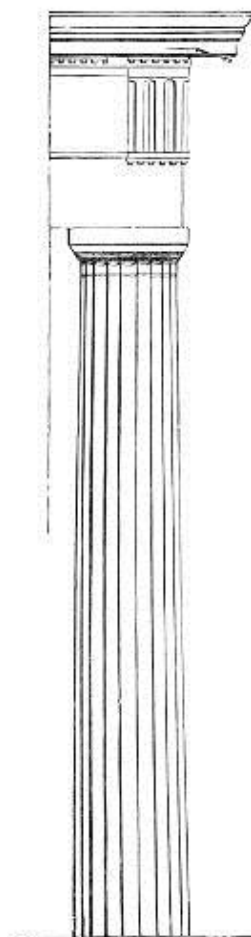


В этой таблице могут быть некоторые незначительные расхождения с цифрами, приведенными в других местах, и неточности, возникающие из-за того, что некоторые храмы измеряются на самой нижней ступени, а другие, как Парфенон, - на самой высокой; но этого достаточно для сравнения, и это все, что предпринято при ее составлении.

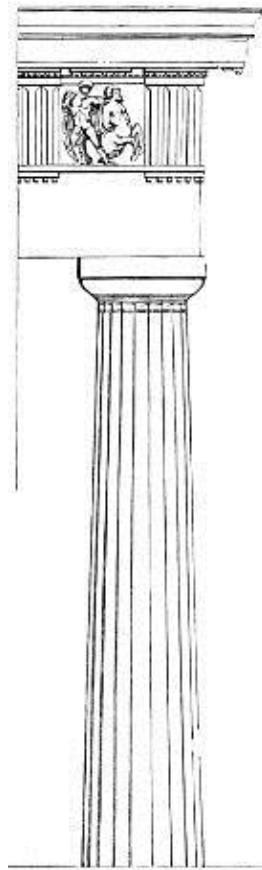
### ДОРИЧЕСКИЙ ОРДЕН.

Дорический стиль был тем порядком, который греки особенно любили и культивировали, чтобы сделать его исключительно своим собственным; и в том виде, в каком он был использован в Парфеноне, он, безусловно, является настолько законченным и совершенным архитектурным элементом, насколько может похвастаться любой стиль. Когда он впервые был привезен из Египта, в нем, как уже говорилось, было даже больше, чем в египетской солидности, но постепенно он смягчился до слабой и скудной формы одноименного римского ордена. Гравюры на дереве № [136](#), [137](#), [138](#) иллюстрируют три этапа продвижения от древнейшего образца в Коринфе к порядку, использовавшемуся во времена Филиппа на Делосе, промежуточный из которых является кульминационной точкой эпохи Перикла: первый имеет высоту  $4 \cdot 47$  диаметров, следующий  $6 \cdot 025$ , последний  $7 \cdot 015$ ; и если бы таблица была заполнена всеми другими примерами, постепенное затухание древка очень близко дало бы относительную дату примера. Этого факта самого по себе достаточно, чтобы опровергнуть идею о том, что колонна была скопирована с деревянного столба, поскольку в этом случае сначала она была бы более тонкой и постепенно отходила бы от деревянной формы по мере развития стиля.<sup>[137]</sup> Это относится ко всем стилям столярного дела. С дорическим ордером происходит обратное. Чем более ранний пример, тем больше он непохож на любой деревянный оригинал. По мере того как каменщики совершенствовались в мастерстве и власти над своим каменным материалом, он все больше и больше напоминал столбы из дерева. Факт, по-видимому, заключается в том, что либо в Египте, либо в ранней Греции колонна первоначально представляла собой опору из кирпича или бутовой кладки, поддерживающую деревянную крышу, на которой архитравы, триглифы и различные части карниза сохранились до позднейшего периода.

Даже в том виде, в каком они обычно представлены или скопированы в этой стране, в этом порядке присутствует определенная основательность в сочетании с элегантностью, а также изысканное соотношение частей друг к другу и к работе, которую они должны выполнять, что вызывает восхищение каждого человека со вкусом; но в том виде, в каком они использовались в Греции, их красота была значительно усилена рядом усовершенствований, о существовании которых до недавнего времени не подозревали, и даже сейчас их может обнаружить только самый опытный глаз.

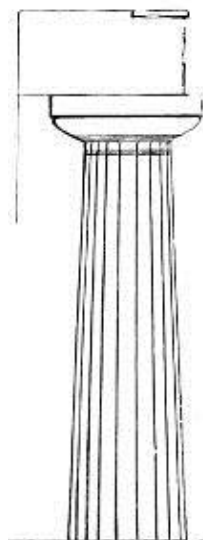


136. Храм на Делосе.



137. Парфенон в Афинах.





### 138. Храм в Коринфе.

Сначала предполагалось, что столбцы ограничены прямыми линиями. В настоящее время установлено, что они имеют *entasis*, или выпуклый профиль, в Парфеноне на протяжении  $\frac{1}{550}$  of the whole height, and are outlined by a very delicate hyperbolic curve; it is true this can hardly be detected by the eye in ordinary positions, but the want of it gives that rigidity and poverty to the column which is observable in modern examples.<sup>[138]</sup>

Аналогичным образом архитрав во всех храмах был поднят вверх так, чтобы образовать очень плоскую арку, достаточную как раз для исправления оптического обмана, возникающего из-за пересечения наклонных линий фронтона. Я полагаю, это было общим для всех храмов, но в Парфеноне изгиб был нанесен и на боковые стороны, хотя по какой причине это было сделано, определить не так-то просто.

Еще одним усовершенствованием было то, что все колонны были слегка наклонены внутрь, чтобы дать представление о прочности и опоре целого. Добавьте к этому, что все использованные изогнутые линии были либо гиперболами, либо параболами. Только за одним исключением, не использовалась ни круговая линия, ни даже эллипс. Каждая часть храма также была устроена с самой безграничной тщательностью и точностью, и каждая деталь каменной кладки была выполнена с точностью и красотой исполнения, которым почти нет равных, и можно добавить, что материалом для всего этого был чистейший и лучший белый мрамор. Все эти деликатные настройки, изысканная отделка и внимание даже к мельчайшим деталям прекрасно сочетаются с дизайном, который сам по себе прост, красив и уместен. В совокупности они делают этот порядок, какой можно найти в лучших греческих храмах, настолько безупречным, насколько это возможно для любого

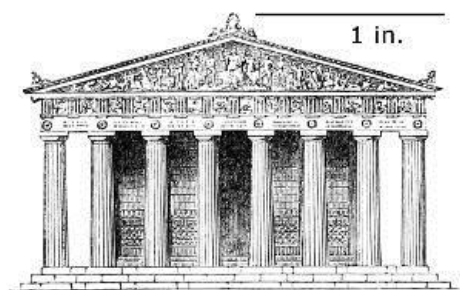
произведения искусства, и таким, на котором мы можем останавливаться с самым искренним и неизменным удовлетворением.

Система определенных пропорций, которую греки использовали при проектировании своих храмов, была еще одной причиной того эффекта, который они производили даже на необразованные умы. У них не просто высота была равна ширине или длина примерно вдвое превышала ширину; но каждая часть была пропорциональна всем тем частям, с которыми она была связана, в некотором таком соотношении, как 1 к 6, 2 к 7, 3 к 8, 4 к 9 или 5 к 10 и т. Д. По мере развития схемы эти цифры становятся нежелательно высокими. В этом случае они вернулись к некоторым таким простым соотношениям, как 4 к 5, 5 к 6, 6 к 7 и так далее.

Мы еще не вполне понимаем процесс рассуждений, с помощью которого греки пришли к законам, руководившим их практикой в этом отношении; но они, очевидно, придавали этому первостепенное значение, и когда соотношение было определено, они установили его с такой точностью, что даже сейчас вычисленные и измеренные размеры редко выходят за пределы таких ничтожных долей, которые могут быть выражены только в сотых долях дюйма.

Хотя существование такой системы соотношений подозревалось давно, только недавно какие-либо измерения греческих храмов были сделаны с достаточной точностью, чтобы можно было должным образом исследовать этот вопрос и доказать их существование.<sup>[139]</sup>

Соотношения в некоторых случаях настолько непонятны, а взаимосвязь частей на первый взгляд столь очевидна, что многие были бы склонны поверить, что они скорее вымышлены, чем реальны.<sup>[140]</sup> Однако человеку без слуха или музыкального образования было бы столь же разумно возражать против удовольствия от сложного согласованного музыкального произведения, испытываемого теми, кто находится в другом положении, или заявлять, что боль, которую музыканты испытывают от фальшивой ноты, была простой аффектацией. Глаза греков были так же прекрасно образованы, как и наши уши. Они умели ценить гармонии, которые утрачены в нас, и были оскорблены ложными величинами, которые наши притупленные чувства не в состоянии воспринять. Но вопреки себе мы чувствуем красоту этих гармоничных отношений, хотя и не знаем почему; и если бы нас приучили к ним, мы могли бы приобрести то, что можно было бы считать почти новым чувством. Но как бы то ни было, не может быть никаких сомнений в том, что большая часть красоты, которую все ощущают при созерцании архитектурных творений греков, проистекает из подобных причин, которые мы только сейчас начинаем понимать.



139. Парфенон. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Однако, чтобы понять дорический ордер, мы не должны рассматривать его просто как масонскую форму. Скульптура всегда использовалась или предполагалась к использованию вместе с ним. Метопы между триглифами, фронтоны портиков и акротерии или пьедесталы на крыше - все это ничего не значит и бесполезно, если не заполнено или не увенчано скульптурными фигурами. Скульптура, действительно, является такой же неотъемлемой частью этого ордена, как листья аканта и орнаменты карниза для капителей и антаблемента коринфского ордера; и без нее, или без того, чтобы ее место заняла живопись, мы просто смотрим на мертвый

скелет, простой каркас ордена, без плоти и крови, которые придавали ему жизнь и цель.

Именно когда все эти части объединены вместе, как в портике Парфенона (Гравюра на дереве № [139](#)), мы можем понять этот порядок во всем его совершенстве; ибо, хотя каждая

часть прекрасна сама по себе, их полную ценность можно оценить только как части великого целого.

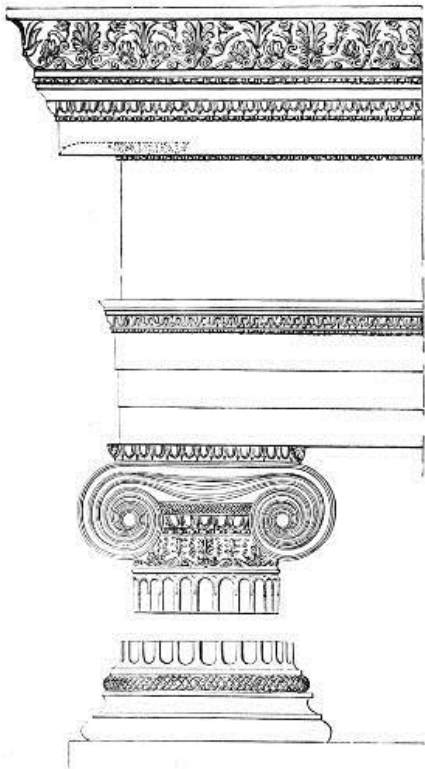
Еще одной важной частью заказа, которую слишком часто упускают из виду, является цвет, который был такой же неотъемлемой его частью, как и форма. До самого недавнего времени отрицалось, что греческие храмы были или могли быть окрашены: однако безошибочные остатки цвета, которые были обнаружены почти во всех храмах, и более широкое знание их ценности и использования, которое сейчас преобладает, сильно изменили общественное мнение по этому вопросу, и большинство людей теперь признают, что использовался какой-то цвет, хотя немногие согласны с тем, в какой степени он использовался.

Теперь уже нельзя сомневаться в том, что цвет использовался повсюду внутри компании и на каждом предмете. Внешне также общепризнано, что скульптура была раскрашена и облегчена с помощью ярко окрашенного фона; лакунарии, или углубления в крыше, также, несомненно, были раскрашены; и было обнаружено, что все архитектурные лепные украшения, которые в более поздний период были вырезаны рельефно, сохранили следы своих расписных орнаментов.

Спорно, был ли таким орнаментом эхинацея или резная лепнина капители. Кажется, нет никаких сомнений в том, что так оно и было; и что стены камер также были повсюду раскрашены и покрыты росписями, иллюстрирующими легенды и атрибуты божества, которому был посвящен храм, или цели, для которых он был возведен. Плоская поверхность архитрава, вероятно, была оставлена белой или просто украшена металлическими щитами или надписями, а стержни колонн, по-видимому, также были оставлены простыми или просто слегка окрашены, чтобы смягчить грубость белого мрамора. Вообще говоря, все те части, которые по своей форме или положению были в какой-либо степени защищены от дождя или атмосферных воздействий, по-видимому, были окрашены; те, которые особенно подвергались воздействию, были оставлены простыми. Однако, в какой бы степени ни использовалась живопись, эти цветные орнаменты были такой же неотъемлемой частью дорического ордера, как резные орнаменты коринфского, и делали его, когда он был совершенен, более богатым и декоративным, поскольку он был более прочным и стабильным, чем последний. Цвет нигде не мешал красоте его форм, но придавал ему то богатство и количество украшений, которые необходимы во всех зданиях, за исключением самых колоссальных, и являются ценнейшим дополнением даже к ним.

## Ионный порядок.

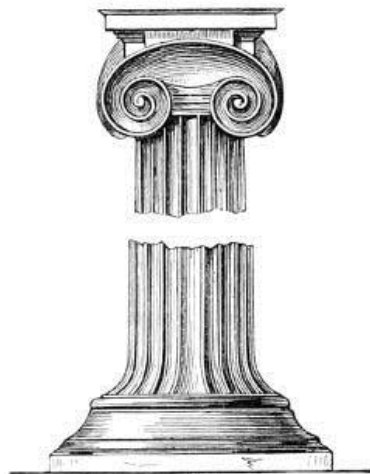
Ионический ордер, каким мы его видим сейчас, не лишен некоторых явных преимуществ перед дорическим. Он более закончен сам по себе и менее зависит от скульптуры. Его фриз был слишком мал для изображения человеческой жизни и действий и, вероятно, обычно украшался линиями животных, <sup>(141)</sup> как и фризы в Персеполе. Но фриз маленького храма Ники Аптерос блестяще орнаментирован в том же стиле, что и фриз дорического ордера. Случилось также, что те детали и орнаменты, которые были написаны только в дорическом стиле, были вырезаны в ионическом ордере и поэтому остаются видимыми по сей день, что придает этому ордеру в наших глазах завершенность, которой другой не может похвастаться. Добавьте к этому определенную степень азиатской элегантности и изящества, и все вместе взятое образует исключительно приятный архитектурный объект. Но, несмотря на эти преимущества, дорический ордер, вероятно, всегда будет признан лучшим, как относящийся к более высокому классу искусства, и потому что все его формы и детали лучше и приспособленнее к своему назначению, чем ионический.



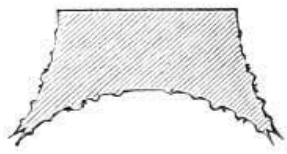
140. Ионический орден  
Эрехтейона в Афинах.

Главной характеристикой ионического ордера является пеласгическая или азиатская спираль, называемая здесь волютой, которая, несмотря на свою элегантность, образует в лучшем случае лишь неуклюжую заглавную букву. Ассирийская жимолость под ним, вырезанная с изысканным чувством и вкусом, которые только греки знали, как придать подобному предмету, образует самую элегантную архитектурную деталь, какую только можно найти; и используется ли она в качестве шейки колонны, или венчающего элемента карниза, или на других частях ордера, везде является самым красивым украшением, связанным с ней. Сравнивая этот порядок с порядком в Персеполе (Гравюра на дереве № [96](#)), единственным по-настоящему азиатским прототипом, который у нас есть, мы видим, как сильно дорическое чувство греков смягчило его, сократив заглавную букву и опустив большую часть основания. Этот процесс продвинулся гораздо дальше, когда ордер использовался в сочетании с дорическим, как в Пропилеях, чем когда использовался сам по себе, как в Эрехтейуме; тем не менее, в каждом случае все части, найденные в азиатском стиле, встречаются в греческом. И то, и другое пронизывает одна и та же форма и чувства; и, за исключением красоты исполнения и деталей, не совсем ясно, насколько даже греческий орден является улучшением восточного. База

Персеполя, безусловно, более красива из двух; как и многие районы столицы. Совершенство всего, однако, зависит от способа, которым оно используется; и совершенно очевидно, что персидский ордер нельзя было сочетать с дорическим или применять с особой тщательностью в качестве внешнего порядка, который был основным использованием всех греческих форм колонн.



141. Ионический орден в храме Аполлона в Бассе.



#### 142. Разрез половины Ионической капители в Бассе, сделанный по спирали.

При использовании между антами или квадратными опорами, как, по-видимому, обычно имело место в Ассирии, двусторонняя форма ионической капители была уместной и элегантной; но когда ее использовали, как в Эрехтейоне, в качестве угловой колонны, это представляло трудность, которую не могли полностью преодолеть даже греческое мастерство и изобретательность. Когда персы хотели, чтобы столица была обращена в четыре стороны, они повернули ее стороной наружу, как в Персеполе (Гравюра на дереве № [96](#)), и расположили спирали по углам — что было в лучшем случае неуклюжим способом преодоления трудностей.

Примером, в котором эти трудности были наиболее успешно преодолены, является внутренний порядок в Бассе. Там три стороны равны и одинаково видны — четвертая прикреплена к стене, — а стык граней выполнен с элегантностью, которая никогда не была превзойдена. Он не обладает богатством ордена Эрехтейум, но превосходит его по элегантности. Его широко раскинувшаяся основа все еще хранит следы деревянного происхождения ордена и переносит нас во времена, когда обувь была необходима для поддержки деревянных столбов на полу ассирийского зала.

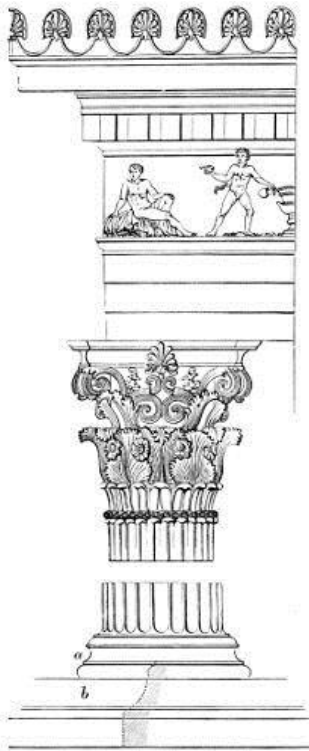
Несмотря на обилие резьбы, которую демонстрирует ионический ордер, не может быть никаких сомнений в том, что он также был в значительной степени украшен цветом, но, вероятно, в иной манере, чем дорический. Мое собственное впечатление таково, что резные детали были позолочены или отделаны золотом, обрамлены цветной основой, варьировавшейся в зависимости от ситуации, в которой они были найдены. Существующие остатки доказывают, что цвета использовались в сочетании, чтобы облегчить и усилить архитектурный эффект резных украшений этого ордена.

В ионических храмах в Афинах использовалась та же изысканная каменная кладка, что и в дорическом храме; та же математическая точность и тщательность приданы начертанию колонн, рисунку спиралей и выполнению даже мельчайших деталей; и большая часть его красоты и эффекта, без сомнения, обусловлена этим обстоятельством, которого мы так болезненно упускаем почти во всех современных примерах.

### КОРИНФСКИЙ ОРДЕН.

Как упоминалось ранее, коринфский орден появился в Греции только на закате искусства и никогда не поднимался в чисто греческую эпоху до достоинства храмового ордена. Однако, скорее всего, он использовался в более богато украшенных образцах домашней архитектуры и в небольших произведениях искусства задолго до того, как были выполнены какие-либо из тех его образцов, которые мы сейчас находим в Греции.





143. Орден  
хорагического  
памятника  
Лисикрата.

своим типам он почти чисто египетский, без примеси ионов. Колонны не имеют оснований, капители не имеют завитков, а водяной лист прилегает к колоколу так же плотно, как и в египетских образцах. Результат в целом требует богатства и, хотя и уместен в столь малом масштабе, вряд ли был бы приятен в большем.

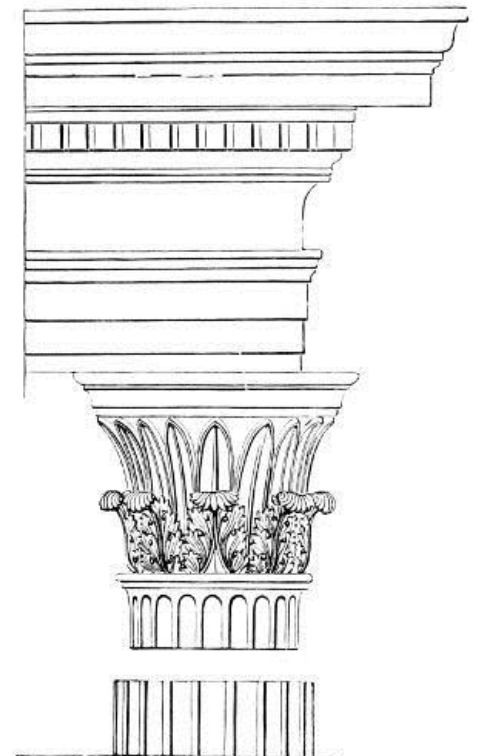
Великолепный образец Храма Юпитера Олимпийского ничем существенным не отличается от римского заказа, за исключением того, что углы счетов не обрезаны; и что, будучи выполненным в Афинах, в его исполнении проявляется такая степень вкуса и искусства, которую мы не находим ни в каких римских образцах. Строго говоря, однако, он принадлежит к этой школе и должен быть указан как римский, а не как греческий пример.

КАРИАТИДЫ.

Наиболее типичным образцом, который мы сейчас знаем, является хорагический памятник Лисикрата (гравюра на дереве № [143](#)), который, несмотря на всю элегантность деталей и исполнения, вряд ли можно назвать совершенным, поскольку египетские и азиатские черты лишь очень слабо сочетаются друг с другом. Листовая часть сочная и сочная, но не переходит в верхнюю, или ионическую, часть, которая, по сравнению с ней, тощая и бедная; и хотя по отдельности эти две части безупречны, римлянам было предоставлено смешать их вместе, чтобы получить из них совершенно удовлетворительное целое.

В этом примере, существующем сейчас, место соединения колонны с капителью оставлено простым углублением, и поэтому его обычно копируют в наше время; но нет никаких сомнений в том, что первоначально оно было заполнено бронзовым венком, который, вероятно, был позолочен. Соответственно, это так представлено на гравюре на дереве, что является необходимым для выполнения заказа. Основание и древко, как и верхняя часть капители, имеют в себе больше ионического чувства, чем впоследствии было позволено сохранить ордеру; и в целом он, как здесь практикуется, гораздо более изящен, хотя и менее закончен, чем римская форма, пришедшая ему на смену.

Другой афинский образец, Башня ветров (Гравюра на дереве № [144](#)), примечателен тем, что по



144. Орден Башни ветров,  
Афины.



145. Фигура кариатиды  
в Британском музее.

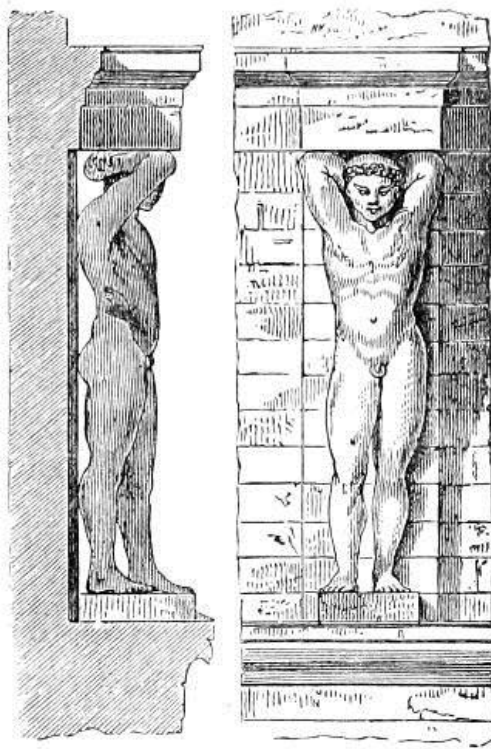
Уже объяснялось, что египтяне никогда не использовали кариатидные фигуры, собственно так называемые, для поддержки антаблементов своей архитектуры, их фигуры всегда прикреплялись к передней части колонн или опор, которые были реальной несущей массой. В Персеполе и в других местах на Востоке мы повсюду находим фигуры, поддерживающие трон или помост царских дворцов; на самом деле, не на головах, как это делали греки, а скорее в поднятых руках.

Однако название, а также то, что они используются только в сочетании с ионическим ордером и ионическими деталями, все указывает на азиатское происхождение этого весьма сомнительного вида искусства. В том виде, в каком они использованы в маленьком портике, пристроенном к Эрехтейуму, эти фигуры использованы с таким вкусом, а все украшения настолько элегантны, что их трудно критиковать или находить недостатки; но, тем не менее, несомненно, что это была ошибка, которую даже искусство греков с трудом могло скрыть. Использование человеческих фигур для поддержки карниза непростительно, если только это не делается просто как второстепенное дополнение к зданию. В Эрехтейуме он немного слишком заметен для этого, хотя и используется со всей осторожностью, насколько это возможно в данных обстоятельствах. Другой пример подобного рода показан на гравюре на дереве № [146](#), которая за счет использования более

высокой заглушки позволяет избежать некоторых возражений против другой; но сама фигура, с другой стороны, менее архитектурна и поэтому с другой стороны ошибочна.



146. Кариатидная фигура из Эрехтейума.



147. Теламоны в Агригенте.

Другой формой этого класса опор являются Гиганты или *Теламоны*, экземпляры которых найдены поддерживающими крышу великого храма в Агригенте и в банях полугреческого города Помпеи. Поскольку на самом деле они не несут антаблемента, а только кажутся облегчающими каменную кладку позади них, их использование менее нежелательно, чем использование описанных выше женских фигур; но даже они вряд ли соответствуют условиям настоящего искусства, и их место лучше было бы занять какому-нибудь более строгому архитектурному элементу.

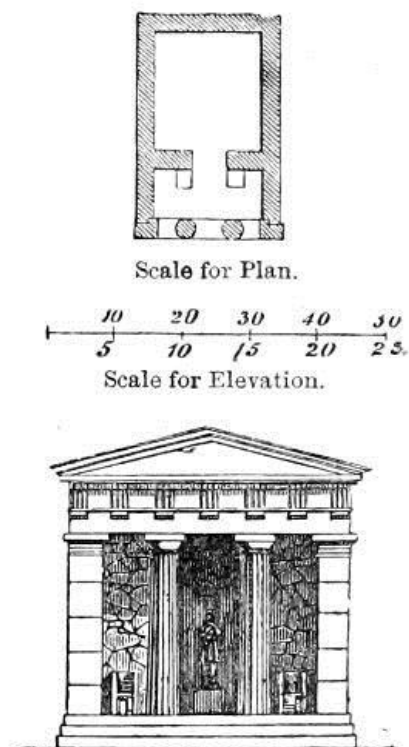
#### ФОРМЫ ХРАМОВ.

Устройство греческих дорических храмов отличается едва ли меньшим разнообразием, чем формы колонн, и не существует материалов, позволяющих проследить их постепенное развитие с исторической точки зрения. Храмы в Коринфе и старейший в Селине являются прекрасными примерами шестистильного расположения, которого греки придерживались во все века; и хотя не может быть никаких сомнений в том, что периферийная форма, как и сам порядок, были заимствованы из Египта, они все же были настолько изменены до того, как появились в Греции, что было бы интересно, если бы это было возможно, проследить несколько этапов, посредством которых осуществлялось изменение.

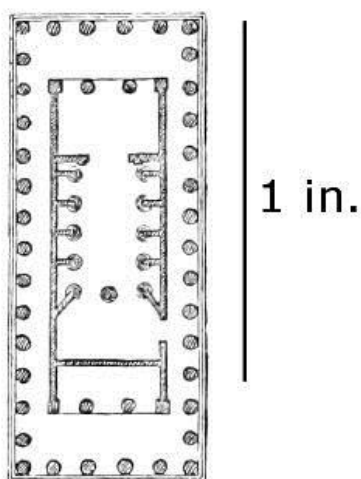
С архитектурной точки зрения это ни в коем случае не сложно. Простейшие греческие храмы были простыми кельями или небольшими квадратными помещениями, подходящими для размещения изображения — фасад представлял собой то, что технически называется *дистилем в антисе*, или с двумя колоннами между *антами*, или квадратными пилястрами, похожими на опоры, заканчивающиеся на боковых стенах. Поэтому внутреннее ограждение греческих храмов называется кельей или *cella*, каким бы большим и великолепным оно ни было.



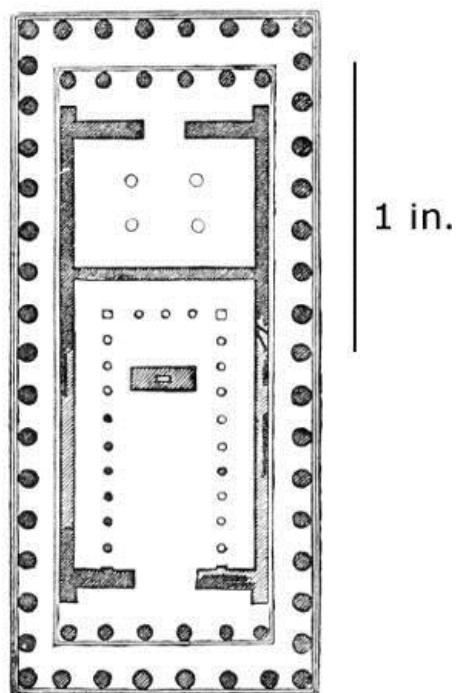
Следующим изменением было разделение интерьера на келью и крыльцо стеной с большим дверным проемом, как в маленьком храме в Рамне (Гравюра на дереве № [148](#)), где отверстие, однако, вряд ли можно назвать дверным проемом, поскольку оно простирается до крыши. Третье изменение заключалось в размещении крыльца из 4 столбов перед последним расположением, или, что, по-видимому, было более обычным, в перемещении экрана в положение столбов, как в последнем примере, и размещении 4 столбов перед этим. Ни один из этих планов не предполагал наличия перистиля или колонн по бокам. Чтобы добиться этого, необходимо было увеличить количество колонн портика до 6, или, как его еще называют, сделать его шестистовольным, причем 2 внешних столба были первыми из ряда из 13 или 15 колонн, вытянутых вдоль каждой стороны храма. Келья в этом устройстве сама по себе была законченным храмом — дистилем в антисе, чаще всего выполненным таким образом с обоих концов, и целиком заключенным в колонны, как на гравюре на дереве № [149](#). Иногда камера была четырехстильной или с четырьмя колоннами спереди.



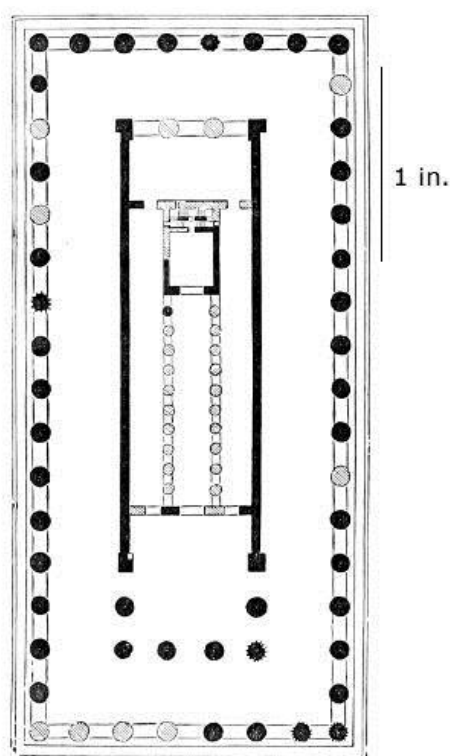
148. Маленький храм в Рамне.



149. План храма Аполлона в Бассе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



150. План Парфенона в Афинах. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



151. План великого храма в Селине. (Из Хитторфа, 'Арх. Сицилийский антиквариат')  
Размером от 100 футов до 1 дюйма.

В таком виде греческий храм можно назвать завершенным, из этого правила встречается очень мало исключений, хотя сам Парфенон является одним из таких немногих. На каждом

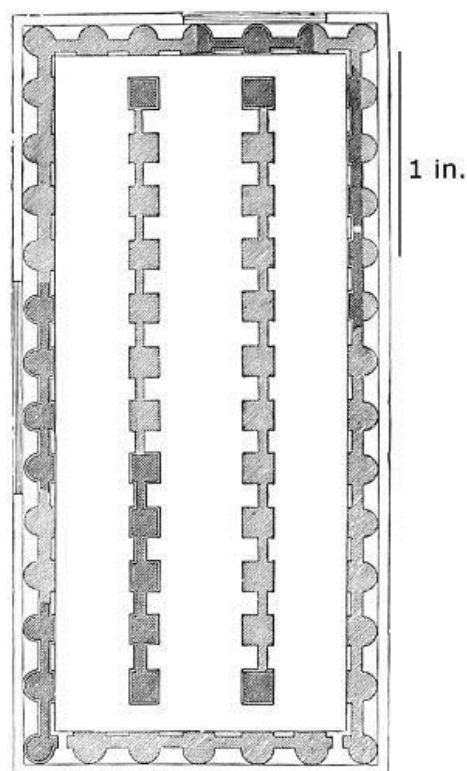
конце кельи есть внутренний портик в шестистильном стиле; за ними снаружи находятся портики в восьмистильном стиле с 17 колоннами на каждом фланге.

Великий храм в Селине также восьмистильный, но он не так прост и не так красив по своему устройству; и из-за упадка стиля в искусстве, когда он был построен, является в целом второстепенным примером; тем не менее, как один из крупнейших греческих дорических храмов, его план достоин того, чтобы его процитировали в качестве иллюстрации различных форм этих храмов.

Другим замечательным исключением является великий храм в Агригенте (Гравюры на дереве № 152 и 154), где архитектор попытался выполнить заказ настолько гигантского масштаба, что не смог сконструировать колонны так, чтобы их архитравы стояли свободно. Поэтому промежутки между колоннами застроены стенами, пронизанными окнами, и в целом архитектура настолько плоха, что даже ее колоссальные размеры, должно быть, никогда не делали ее приятным или удовлетворительным произведением искусства.

Четвертое исключение - двойной храм в Пестуме с 9 колоннами спереди, неуклюжий прием, но возникший из-за наличия ряда колонн по центру для поддержки конька крыши более простым способом, чем треугольная ферма, обычно используемая для крепления крыши между двумя рядами колонн.

За исключением храма в Агригенте, все они были перистильными или имели ряды колонн по всему периметру, окружавших келью, как бы в футляре, - устройство, настолько явно лишенное цели, что на первый взгляд нелегко объяснить его универсальность. Недостаточно будет сказать, что он был принят только потому, что был красив, ибо формы египетских храмов, которые внешне не имели колонн, были столь же совершенны, и в руках греков стали бы такими же прекрасными, как тот, который они приняли. Кроме того, естественно предположить, что они предпочли бы скопировать храмы большего размера, чем храмы меньшего размера, если бы не существовало мотивов для их предпочтения последнего. Перистиль также плохо подходил для амбулатории или места для прохождения процессий вокруг храма; он был слишком узким для этого и слишком высоким, чтобы защитить процессию от дождя. Действительно, я не знаю ни о каком предположении, за исключением того, что оно, возможно, было принято для защиты картин на стенах камер от неблагоприятных погодных условий. Вряд ли можно сомневаться в том, что стены были покрашены и что без какой-либо защиты они очень скоро были бы стерты с лица земли. Кажется также совершенно очевидным, что перистиль был не только практически, но и художественно превосходно приспособлен для этой цели. Картины греков, как и картины египтян, состояли из множества отдельных групп, связанных только сюжетом, и почти требовалось вмешательство колонн или какого-либо средства разделения на отсеки окрашиваемой таким образом поверхности, чтобы отделить эти группы друг от друга и не дать увидеть всю последовательность сразу; в то время как, с другой стороны, ничто не могло быть прекраснее белых мраморных колонн, рельефно выделяющихся на богато раскрашенной плоской поверхности. Одно кажется настолько необходимым для другого, что, кажется, едва

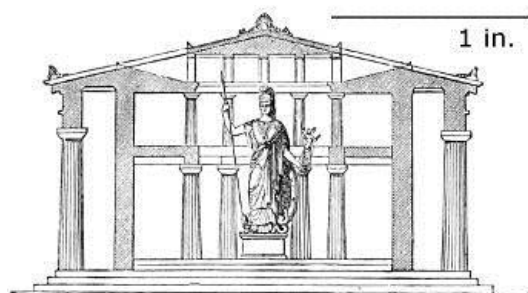


152. План Великого храма в Агригенте. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

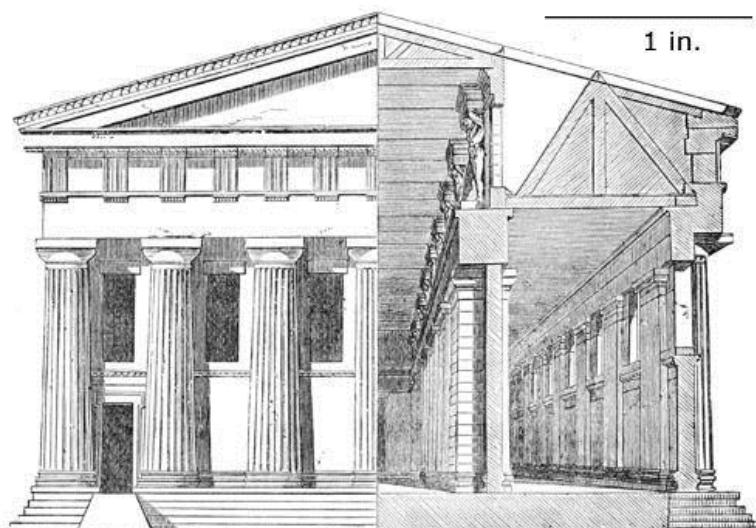
ли можно сомневаться в том, что это было причиной или что следствие должно было быть чрезвычайно прекрасным.

### РЕЖИМ ОСВЕЩЕНИЯ ХРАМОВ.

Внутреннее устройство греческих храмов неизбежно зависело от способа их освещения. Я полагаю, теперь никто не будет утверждать, как это делалось когда-то, что красоту их интерьеров можно было увидеть только при свете ламп; и поскольку свет, конечно, не проникал через боковые стены и не мог в достаточном количестве проникать через дверные проемы, он мог проникать только с крыши. В то же время это не могло быть сделано через большое горизонтальное отверстие в крыше, как предполагалось, поскольку оно пропускало бы дождь и снег, а также свет; и единственной альтернативой, по—видимому, является та, которую я предложил несколько лет назад, - это кладовая,<sup>[142]</sup> внутренне аналогичная той, что встречается во всех великих египетских храмах,<sup>[143]</sup> но внешне требующий такого изменения устройства, которое было необходимо для адаптации его к наклонной, а не плоской крыше. Это могло быть достигнуто путем зенковки в крыше, чтобы фактически образовать 3 выступа в тех частях, куда пропускался свет, хотя между этими отверстиями сохранялся регулярный наклон крыши, так что ни выступ, ни непрерывность линий крыши не нарушались. Это произвело бы все, что требовалось, и самым прекрасным образом; более того, это согласуется со всеми сохранившимися ныне остатками греческих храмов, а также со всеми описаниями, дошедшими до нас из древности.



153. Секция Парфенона. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

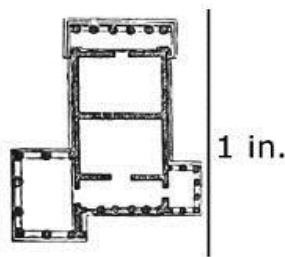


154. Частично секция, частично возвышение Великого храма в Агригенте. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

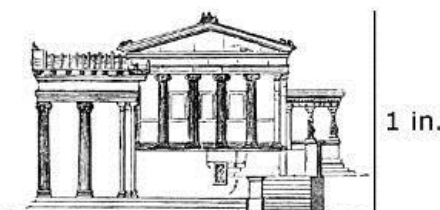
Это расположение можно понять из части Парфенона (Гравюра на дереве № [153](#)), восстановленной в соответствии с приведенным выше объяснением, которое полностью согласуется со всем, что осталось на месте, а также со всеми имеющимися у нас описаниями этого знаменитого храма. Та же система еще проще применима к большому шестистиллю в Пестуме и к прекрасному маленькому храму Аполлона в Бассе, в Фигалее (гравюра на дереве № [149](#)), и фактически ко всем обычным греческим храмам. Действительно, кажется невозможным объяснить особенности этого храма иначе, как на основе какой-нибудь подобной теории. Любой, кто изучит план (гравюра на дереве № [149](#)), сразу увидит, какие усилия были приложены, чтобы внутренние колонны точно вписались в промежутки между колоннами внешнего перистиля. Внутренний эффект неуклюж, и его никогда бы не попытались осуществить, если бы практически их положение не было видно снаружи, а вряд ли это могло быть так при любой другой гипотезе, кроме предложенной сейчас. Не менее важным моментом при рассмотрении этой теории является то, что она в равной степени применима и к исключительным случаям. Боковые проходы, например, великого храма в Агригенте, как упоминалось ранее, освещались боковыми окнами; центральный мог освещаться только с крыши, и легко увидеть, как этого можно было добиться, сделав отверстия между теламонами, как показано на гравюре на дереве № [154](#).

В великом храме Юпитера Олимпийского (гравюра на дереве № [196](#)), описанном Витрувиусом, <sup>1141</sup> в нефе было два этажа колонн по всей окружности, а середина была открыта небу. Однако доктор Дорпфилд предполагает, что храм во времена Витрувия был недостроен, и что впоследствии, когда Адриан воздвиг в нем огромную хризелефантовую статую, неф, возможно, потерял свой гипотральный источник света. (В этом случае его свет мог проникать через площадку или гипетрон перед камерой, как показано на плане гравюры на дереве № [196](#).)

Ионические храмы Азии слишком сильно разрушены, чтобы мы могли точно сказать, каким образом и в какой степени в них применялся этот способ освещения, хотя, кажется, нет сомнений в том, что принятый там метод был очень похож во всех своих основных чертах.



155. План Эрехтейона. (От Стюарта.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

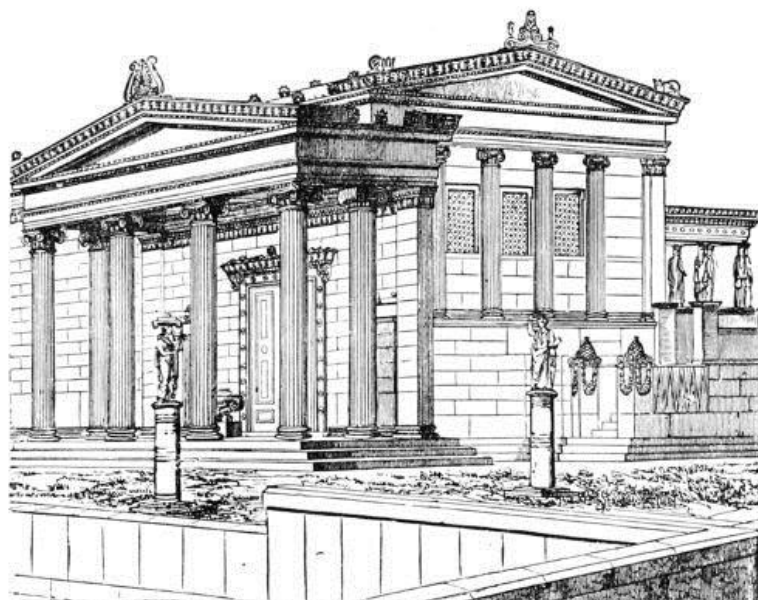




## 156. Высота западной оконечности Эрехтейума. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

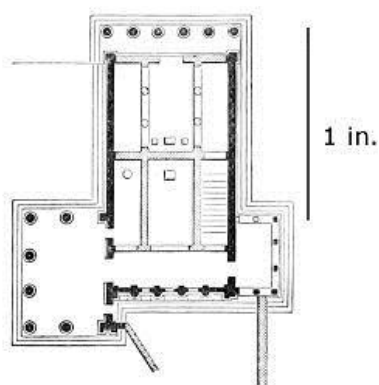
Маленький храм Ники Аптерос и храм на Илиссе были слишком малы, чтобы требовать какого-либо сложного устройства подобного рода, но ионический храм Пандроса освещался окнами, которые до сих пор сохранились в западной части, так что, возможно, тот же прием, по крайней мере в некоторой степени, был применен в азиатских примерах. Последнее, однако, является, за одним исключением, единственным экземпляром окон в любом европейско-греческом храме, единственный другой пример находится в совершенно исключительном храме в Агригенте. Кроме того, это ценно тем, что показывает, как мало греки были связаны правилами или какими-либо воображаемыми законами симметрии.

Как показано на плане, высоте и виде (Гравюры на дереве № [155](#), [156](#), [157](#)), Эрехтейум состоял, собственно говоря, из трех храмов, сгруппированных вместе; и удивительно, каких усилий приложил архитектор, чтобы их не приняли за один. Порттики двух из них находятся на разных уровнях, а третье, или кариатидное крыльцо, имеет другую высоту и другой стиль. Каждая из этих деталей сама по себе идеально симметрична, а группа прекрасно сбалансирована и скомпонована; и все же ни один готический архитектор в самые смелые моменты своей жизни не смог бы задумать что-либо более живописно неправильное, чем получается в целом. Действительно, не может быть большей ошибки, чем предполагать, что греческая архитектура была скована какими-либо фиксированными законами формальной симметрии: каждая деталь, каждая черта, каждый объект, такой как зал или храм, которые можно было рассматривать как единое целое, были идеально симметричными и правильными; но никакие два здания — никакие две квартиры — если они предназначались для разных целей, не были сделаны похожими друг на друга. Напротив, весьма любопытно наблюдать, какие усилия они прилагали, чтобы расположить свои здания таким образом, чтобы создать разнообразие и контраст, а не формальность или единичность эффекта. Храмы, расположенные рядом друг с другом, никогда не располагались параллельно, и даже их пропилеи и пристройки никогда не были расположены так, чтобы их можно было видеть вместе или в одну линию. Египтяне, как уже отмечалось, испытывали то же чувство, но перенесли его даже в детали одного и того же здания, чего не сделали греки. В этом, действительно, как и почти в любом другом художественном способе выражения, они, кажется, нашли золотую середину, чтобы создать наибольшую гармонию с наибольшим разнообразием и удовлетворить самый пристальный взгляд и самый изысканный вкус, в то время как их здания производили немедленный и поразительный эффект даже на самых беспечных и случайных зрителей.



157. Вид на Эрехтейум. (Из Инвуда.)

Из-за того, что Эрехтейум был преобразован в византийскую церковь в средние века, почти все следы его первоначального внутреннего устройства были уничтожены, и это, наряду со своеобразным сочетанием трех храмов в одном, делает его восстановление более трудным, чем обычно. Прилагаемый план, однако, отвечает всем требованиям данного дела в той мере, в какой они известны. На востоке находился портик из 6 колонн, между двумя из которых стоял алтарь Дионе, упомянутый в надписи, перечисляющей ремонтные работы в 409 г. до н.э.;<sup>[145]</sup> внутри, по словам Павсания,<sup>[146]</sup> были три алтаря, главный из которых посвящен Посейдону, остальные - Бьют и Гефест. Судя по его форме, очевидно, что крыша, должно быть, поддерживалась колоннами, и на них, вероятно, также имелся верхний этаж, с помощью которого, я полагаю, за редкими исключениями освещались все греческие храмы.



158. Восстановленный план Эрехтейона.  
Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Темные части остаются;  
затененные - это  
реставрации.

Храм Пандроса находился на более низком уровне, и к нему вел лестничный пролет, соответствующий камере, в которой находился колодец с соленой водой, и который, по-видимому, был обителью бога-змея Эрехтония, упомянутого Геродотом.<sup>[147]</sup> Центральная камера была освещена благодаря исключительному приспособлению - трем окнам в западной стене, которые смотрели прямо в нее. За этим, на юге, находилась прекрасная кариатидная веранда, где, если вообще где-либо в храме, росла олива, посвященная Минерве. К сожалению, наш главный гид, Павсаний, не дает нам ни малейшего намека на то, где росло оливковое дерево, и в целом я склонен полагать, что оно находилось в ограде за западной стеной храма,<sup>[148]</sup> и к которому ведет дверной проем непосредственно из храма Пандроса, а также один под северным портиком, использование которого невозможно объяснить, если не предположить, что это ограждение действительно имело исключительное значение.

## ХРАМ ДИАНЫ В ЭФЕСЕ.

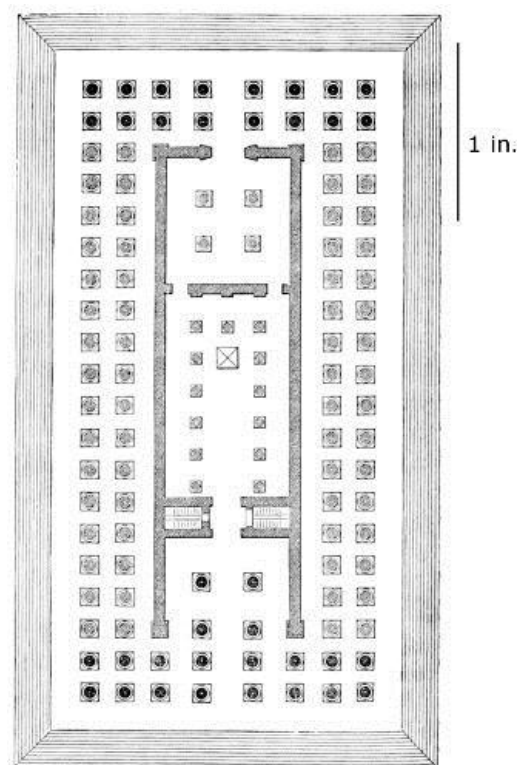
Историю греческой архитектуры вряд ли можно считать полной без упоминания великого Эфесского храма, который был одним из самых больших и великолепных из всех, возведенных греками, и считался ими одним из семи чудес света. Странно, но до самого недавнего времени даже его положение было совершенно неизвестно; и даже теперь, когда оно было открыто нам благодаря энергии и уму мистера Вуда, едва ли осталось достаточно, чтобы позволить ему восстановить план с какой-либо уверенностью. Это тем более примечательно, что оно было найдено погребенным под слоем грязи толщиной от 17 до 20 футов, которая, должно быть, накапливалась веками и, как можно было бы подумать, сохранила значительные ее части от рук разрушителя.

Прилагаемый план, составленный на основе исследований мистера Вуда, содержит всю информацию, которую ему удалось получить. Размеры двойного перистиля, а также количество и расположение его 96 колонн вполне определены. То же самое касается положения северной, южной и западной стен целлы; так что единственными точками неопределенности являются положения четырех колонн, необходимых для составления 100, упомянутых Плинием, <sup>[149]</sup> и внутреннее расположение самой целлы и *opisthodomus*.

Что касается первого, то, по-видимому, очень мало возможностей для выбора. Между муравьями, должно быть, стояли двое. Положение двух других должно быть определено либо путем выдвижения стены, окружающей лестницу, таким образом, чтобы восточное и западное перекрытия были такими же, как у других колонн, либо путем разделения их таким образом, чтобы внутренняя крыша пронаоса была разделена на равные квадраты. Я предпочел последнее, как то, что кажется мне наиболее вероятным. <sup>[150]</sup>

Поскольку западная стена целлы и положение статуи были найдены, расположение колонн, окружающих это помещение, не допускает большой широты. Фрагменты этих колонн были найдены, но не *на месте*, что показывает, что они были двухметровой высоты и поддерживали галерею. Я расположил их посредине между внешними колоннами, как в Храме Аполлона в Бассе (Гравюра на дереве № <sup>[149]</sup>), потому что я не знаю никакого другого способа, с помощью которого этот храм можно было бы осветить, кроме как с помощью фонаря, как предложено для этого храма; и если это так, то они должны были располагаться на таком расстоянии. Выполняя эту систему, он оставляет *opisthodomus*, который представляет собой точный квадрат, форма которого настолько вероятна для этой квартиры, что это дает значительное подтверждение правильности этой реставрации, что так и должно быть. Четыре колонны, которые, вероятно, в нем находились, расположены на таком расстоянии друг от друга, что делят его на девять равных квадратов.

Восстановленный таким образом храм выглядит значительно меньше по размерам, чем можно было предположить из текста Плиния. Его измерения применимы только к нижней



159. План храма Дианы в Эфесе, воплощающий открытия мистера Т. Вуда. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



ступени платформы, которая составляет 421 на 238 футов. Но сам храм, от угла к углу перистилей, составляет всего 342 фута на 164, вместо 425 футов на 220 у Плиния.

Если предположить, что эта реставрация верна, то не может быть никаких сомнений относительно положения тридцати шести колонн, несколько образцов которых были восстановлены мистером Вудом и сейчас находятся в Британском музее. Должно быть, их было шестнадцать с обоих концов и четыре в пронаосе, изображенных темнее на гравюре на дереве.

Поскольку храм стоял на платформе гораздо большего размера, чем кажется необходимым, вполне вероятно, что перед каждой колонной стояли пьедесталы со статуями, и если это было так, то скульптуры с колонной и благородной архитектурой самого храма, должно быть, представляли собой сочетание техники, эстетики и фонетического искусства, какого едва ли существовало где-либо еще, и которое, следовательно, древние имели полное право считать одним из чудес света.

### МУНИЦИПАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА.

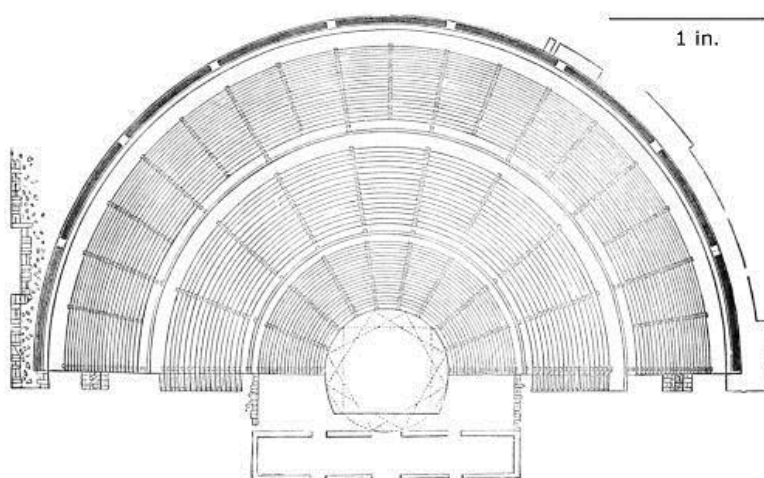
Сейчас очень мало осталось от всех различных классов муниципальных и бытовых зданий, которые, должно быть, когда-то покрывали землю Греции, и из того, что мы знаем об утонченных чувствах к искусству, которые были присущи этому народу, они, безусловно, были не менее прекрасны, хотя и более эфемерны, чем священные здания, руины которых до сих пор сохранились для нас.

Однако в Афинах есть два здания, которые, хотя и небольшие, дают нам самое возвышенное представление об их вкусе в подобных вопросах. Первое, о котором уже упоминалось, обычно известное как Башня Ветров, представляет собой простое восьмиугольное здание высотой около 45 футов и шириной 24 фута, украшенное 2 небольшими портиками по 2 колонны в каждом коринфского ордера, капители которых представлены на гравюре на дереве № [141](#). Его крыша, как и остальная часть здания, выполнена из белого мрамора и имеет простой, но очень элегантный дизайн, а под ней находится фриз из 8 больших фигур, символизирующих 8 ветров, от которых башня получила свое название, фактически они являются основными предметами и украшениями здания, наиболее важным использованием которого, по-видимому, было размещение клепсидры или водяных часов.

Другое здание, хотя и меньше, все же красивее. Он известен как Хорагический памятник Лисикрату и состоит из квадратного основания высотой 12 футов и шириной 9 футов, на котором стоит круглый храм, украшенный 6 коринфскими колоннами, которые вместе с их антаблементом, крышей и пьедесталом, которые они поддерживают, составляют на 22 фута больше, так что вся высота памятника составляет всего 34 фута. Несмотря на эти незначительные размеры, красота его колонн (гравюра на дереве № [143](#)) и их антаблемента — прежде всего, красота крыши и завершающего орнамента, который венчает все здание и не имеет себе равных по элегантности даже в греческом искусстве — составляют композицию настолько совершенную, что ничто в любом другом стиле или эпохе не может превзойти ее.<sup>[151]</sup> Если это справедливый показатель искусства, которое расточалось на более мелкие предметы, храмы вряд ли дают точное представление обо всем, что погибло.

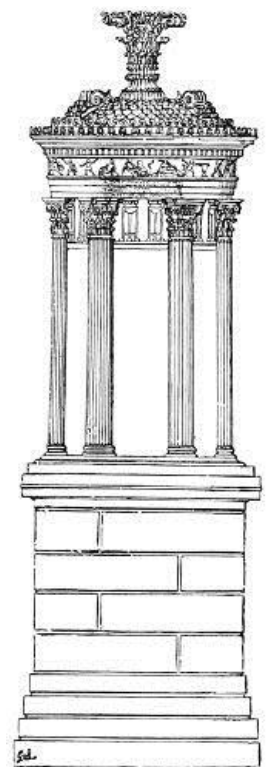
### ТЕАТРЫ.

В разительном контрасте с описанными выше зданиями, которые были одними из самых маленьких, находились театры, которые были самыми большими из всех памятников, которые, по-видимому, когда-либо создавались греками.



161. План театра в Драмиссе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Прилагаемый план одного из них в Драмиссе, древней Додоне, даст представление об их формах и расположении. Можно сказать, что его размеры гигантские, он достигает 443 футов в поперечнике; но даже этот, возможно, самый большой в Греции, намного превосходит многие в Малой Азии. Однако то, что от него осталось, - это всего лишь зрительный зал, состоящий только из рядов кресел, расположенных полукругом, но без архитектурных украшений. Во всех примерах в Европе авансцена,<sup>[152]</sup> которая была единственной частью, украшенной архитектурно, погибла, так что, пока мы не сможем восстановить это с чем-то похожим на уверенность, театры вряд ли относятся к классу архитектуры как изобразительного искусства.



160.  
Хорагический  
памятник  
Лисикрата.  
Масштаба нет.

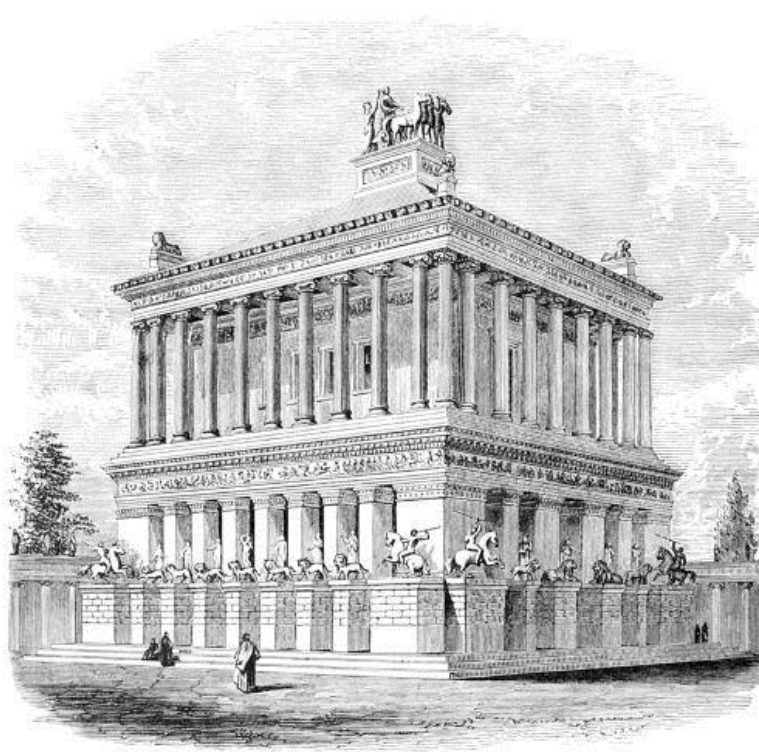
Театр Диониса в Афинах, который был раскопан и обнажен в 1862-63 годах, имеет всего 165 футов в ширину. Построенный на южной стороне Акрополя, естественный склон, образующий возвышение, использовался для основания ярусов кресел, которые в некоторых случаях, особенно в задней части, были высечены в скале; таким образом, они были перенесены на 294 фута назад от центра оркестра. В театре Эпидавра, который, по словам Павсания, был самым красивым театром в мире, линии сидений продолжают по обе стороны партера, образуя в плане подкову; фундаменты сцены, выступающие боковые крылья с лестницами по бокам и другие здания, принадлежащие сцене, все еще сохранились.

В Малой Азии некоторые театры авансцены украшены нишами, колоннами и фризами огромной богатства; но все они относятся к римскому периоду и, хотя, вероятно, являются копиями того способа, которым греки украшали свои театры, настолько испорчены по стилю, что не позволяют безопасно использовать их при попытке восстановить более ранние образцы.

Многие обстоятельства действительно заставляют нас поверить, что авансцены ранних театров могли быть сделаны из дерева или бронзы, или из того и другого вместе взятых, и доведены росписью и резьбой до большой степени богатства. Это, хотя и уместно и созвучно происхождению и истории драмы, было бы фатальным для ожидания того, что будет найдено что-либо, иллюстрирующее ее самые ранние формы.

### ГРОБНИЦЫ.

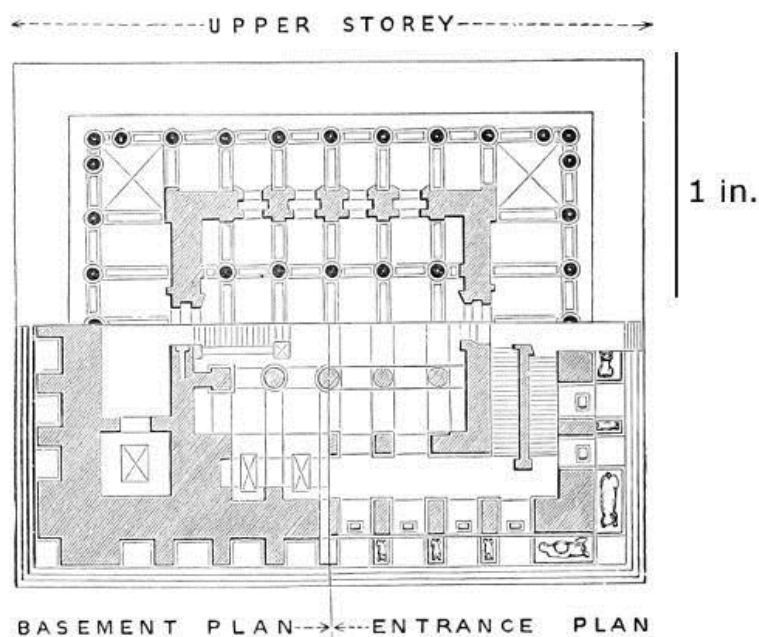
Подобно другим арийским расам, греки никогда не были строителями гробниц, и в Греции не найдено ничего сколько-нибудь важного из этого класса, за исключением гробниц ранних пеласгов, которые были либо курганами, либо сокровищницами, как их обычно называют. Правда, здесь есть несколько надгробий и небольших колонн удивительной красоты, но они монолитны и принадлежат скорее отделу Скульптуры, чем архитектуры. В Малой Азии есть несколько важных гробниц, некоторые из которых построены, а другие вырублены в скале. Некоторые из последних были описаны ранее в "Говоря о гробницах ликийцев". Почти все сохранившиеся постройки относятся к римскому периоду, хотя типичным и, безусловно, самым великолепным образцом греческих гробниц была та, что была воздвигнута Артемизией в память о ее муже Мавсоле в Галикарнасе. Мы едва ли достаточно знаем об этнических отношениях карийцев, чтобы быть в состоянии понять, что побудило их прибегнуть к столь исключительному способу воздавать почести своим умершим. С чистокровными греками это, должно быть, было невозможно, но жители этих побережий принадлежали к другой расе и по-другому выражали свои чувства.



162. Вид Галикарнасского мавзолея, восстановленный автором.

До визита сэра Чарльза Ньютона в Галикарнас в 1856 году само место нахождения этого седьмого чуда света было предметом споров. Теперь мы знаем достаточно, чтобы с абсолютной уверенностью восстановить основные детали и установить его размеры и общий вид с очень незначительной погрешностью.<sup>[153]</sup>

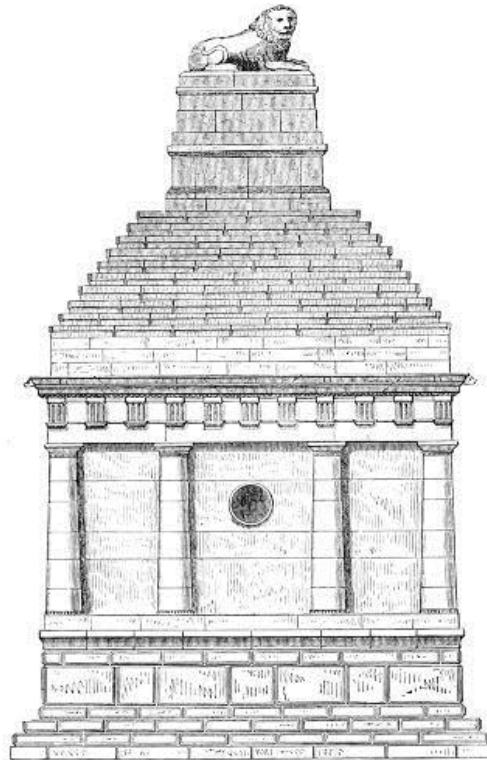
Размеры, приведенные Плинием<sup>[154]</sup>, очевидно, взяты из более крупной работы, которая, как говорят, была написана архитектором, который ее возвел, и которая существовала в его время. Каждое из них было подтверждено самым удовлетворительным образом недавними открытиями и позволяет нам собрать все воедино без особых колебаний.



163. План Галикарнасского мавзолея по рисунку автора. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Было привезено достаточное количество остатков квадриги, венчавшей монумент, чтобы полностью передать ее размеры. Все части ионического ордера выполнены в полном объеме. Были найдены ступени пирамиды и части трех фриз, и это, вместе с размерами и описанием Плиния, все, что требуется, чтобы убедить нас в том, что ее внешний вид должен был быть очень похож на форму, представленную на гравюре на дереве № [162](#). Относительно верхнего этажа может быть мало сомнений, но для того, чтобы соответствовать размерам, указанным Плинием (411 футов в окружности), и тем, что были найдены вырезанными в скале (462 фута), нижний этаж должен быть на столько же больше верхнего, и, скорее всего, примерно так, как показано на гравюре на дереве.

Здание состояло внутри из двух камер, наложенных одна на другую, каждая размером 52 фута 6 дюймов на 42 фута. — нижняя была вестибюлем к гробнице за ее пределами — верхняя была окружена перистилем из 36 колонн. Внешне высота была разделена на три равные части по 37 футов 6 дюймов. каждый (25 локтей), один из которых был отведен основанию — один пирамиде с ее метой — и один порядку между ними. Эти 14 футов, высота квадриги, и такой же размер, относящийся к нижнему антаблементу, составили высоту 140 греческих футов<sup>[153]</sup>, приведенные Плинием.



164. Гробница льва в Книде. (Из Ньютона.)

Хотя его высота была необычно велика для греческого здания, другие его размеры были небольшими. Он занимал всего 13 230 футов. Следовательно, восхищение, которое греки выразили по этому поводу, должно быть, возникло, во-первых, из-за необычности его конструкции и цели, для которой он был применен, или, возможно, в большей степени из-за размаха и богатства его скульптурных украшений, о красоте которых мы теперь можем судить и можем полностью разделить с ними восхищение.



Другая, но гораздо меньшая гробница примерно того же возраста была найдена мистером Ньютоном в Книде и известна как Гробница Льва из-за фигуры этого животного, которая сейчас находится в Британском музее и венчает ее вершину. Как и многие другие гробницы, найденные в Азии и Африке, она повторяет тип мавзолея по своим наиболее важным чертам. У него есть основание — перистиль — ступенчатая пирамида — и, наконец, акротерион или пьедестал, предназначенный для поддержки квадриги, или статуи, или какого-либо другого венчающего объекта, который соответствующим образом завершает конструкцию вверх.

Говоря об архитектуре этого народа, мы проиллюстрируем несколько примеров, возведенных в римский период, и все они несут на себе отпечаток влияния, которое мавзолей оказал на архитектуру гробниц той эпохи; но, к сожалению, мы пока не можем вернуться назад и указать тип, на основе которого был разработан дизайн самого мавзолея. Гробницы Вавилона и Пассаргады удалены друг от друга как географически, так и художественно, хотя и не лишены определенного существенного сходства. Возможно, недостающие звенья когда-нибудь смогут вознаградить трудолюбие какого-нибудь научного исследователя.

### КИРЕНА.

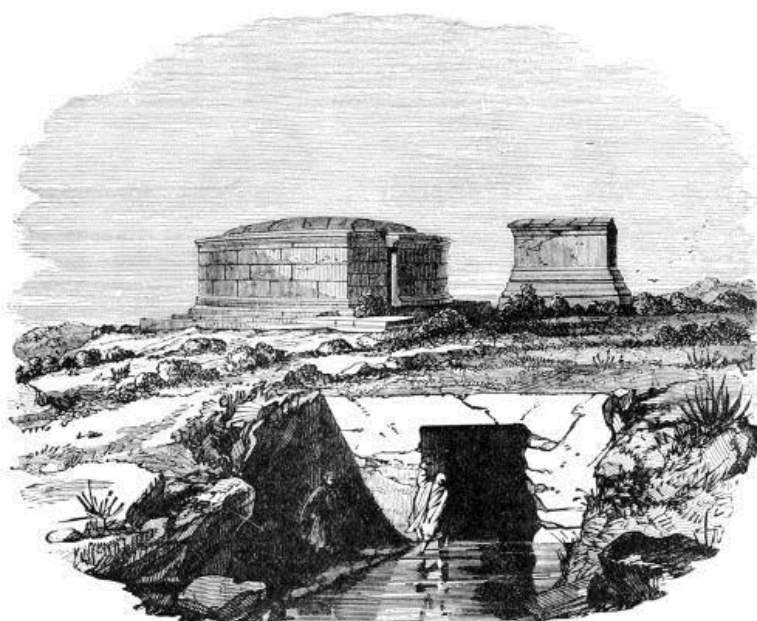
В Кирене есть большая группа гробниц греческого времени с греческими деталями, но все они вырублены в скале и, следовательно, сильно отличаются по своей форме от только что описанных. Неясно, было ли то обстоятельство, что в этом городе появился такой некрополь, вызвано его близостью к Египту и, следовательно, простым желанием подражать этому народу, или какой-то этнической особенностью. Скорее всего, последнее, хотя мы знаем о них так мало, что трудно говорить с точностью по такому вопросу.<sup>[156]</sup>

Эти гробницы интересны главным образом тем, что многие детали архитектуры все еще сохраняют цвет, которым они были первоначально украшены. Триглифы дорического ордера по-прежнему окрашены в синий цвет,<sup>[157]</sup> как, по-видимому, было общепринятой практикой, а колонны очерчены красными линиями. Метопы темнее и украшены раскрашенными группами фигур, все вместе составляющими один из самых совершенных образцов греческого цветного декора, который сохранился до наших дней.



165. Вырубленные в скале гробницы в Кирене. (Из книги Гамильтона "Странствия по Северной Африке".)

На том же месте находится еще одна гробница — на этот раз структурная, — которая интересна не столько какой-либо архитектурной красотой, которой она обладает, сколько своей принадлежностью к исключительному типу. Сейчас он состоит только из круглого подвала — верхняя часть исчезла — и возведен над раскопанной в скале гробницей. Похоже, в некрополе есть еще несколько таких же, и это единственные известные примеры, за исключением тех, что находятся в Маратосе, один из которых проиллюстрирован выше (Гравюра на дереве № [122](#)). Как уже упоминалось ранее, сирийский пример, по-видимому, не очень древний, но мы хотим получить дополнительную информацию, прежде чем высказываться положительно по этому вопросу. Никто на месте не пытался точно установить возраст киренейских образцов; они также не были нарисованы с такими подробностями, которые необходимы другим для установления факта. Они могут быть такими же поздними, как времена римлян, но вряд ли могут быть датированы эпохой Александра Македонского.



166. Гробницы в Кирене. (Из книги Гамильтона "Северная Африка".)

### ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

У нас не осталось ничего, кроме несовершенных словесных описаний домашней и даже дворцовой архитектуры Греции, и, следовательно, мы можем лишь несовершенно судить о ее формах. К сожалению, Помпеи, хотя и наполовину греческий город, принадлежат к слишком поздней и слишком развращенной эпохе, чтобы мы могли использовать их даже в качестве иллюстрации; но мы можем быть уверены, что в этом, как и во всем остальном, греки проявили тот же изысканный вкус, который пронизывает не только их монументальную архитектуру, но и все их изделия из металла или глины, вплоть до самых скромных предметов, сохранившихся до наших дней.

Вероятно, формы их домов были гораздо более неправильными и живописными, чем мы привыкли предполагать. Кажется, они приложили столько усилий к своим храмам — например, в Эрехтейоне и в Элевсине — чтобы каждая деталь рассказывала свою собственную историю, что любая вынужденная регулярность, должно быть, была оскорбительна для них, и они, вероятно, сделали бы каждое помещение точно таких

размеров, какие требовались, и сгруппировали бы их так, чтобы ни при каких обстоятельствах одно не было перепутано с другим.

Однако это, со всеми подробностями их домашнего искусства, должно теперь остаться для нас простым предположением, а архитектурная история Греции должна быть ограничена ее храмами и монументальными сооружениями. Этого достаточно, чтобы объяснить природу и формы искусства и присвоить ему звание самого чистого и интеллектуального из всех стилей, которые когда-либо были изобретены или практиковались в любой части мира.



## КНИГА IV.

### ЭТРУССКАЯ И РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### ГЛАВА I.

#### ЭТРУРИЯ.

##### Содержание.

Историческая справка—Храмы—Высеченные в скале гробницы-Гробницы в Кастель д'Ассо—Курганы.

#### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ.

|                                                |                      |
|------------------------------------------------|----------------------|
| Миграция из Малой Азии                         | около 12 в. до н.э.  |
| Гробница Порсенны                              | около 500            |
| г. до н.э. Этрурия переходит в подчинение Риму | около 330 г. до н.э. |

ТнеЭтнографическая история искусства Италии во всех своих существенных чертах схожа с греческой, хотя и приводит к совершенно иным результатам в силу причин, влияние которых легко проследить. Оба являются примерами арийского развития, основанного на туранской цивилизации, которую она вытеснила. В Греции, как уже отмечалось, следы более ранних народов неясны, и их трудно уловить. В Италии их черты нарисованы более грубым почерком и уходят корнями в более историческую эпоху. Таким образом, у нас нет сомнений в существовании этрусского народа — мы очень близко знаем, кем они были, и не можем ошибиться относительно объема и рода влияния, которое они оказывали на институты и искусство римлян.

Более разительные различия, по-видимому, возникли из-за того факта, что у Греции было около четырех или пяти столетий сравнительного покоя, в течение которых сформировались она сама и ее институты после того, как пеласгическая цивилизация была уничтожена во время дорийской оккупации Пелопоннеса. В тот период ее не беспокоило иностранное вторжение, и успешные завоевания не соблазняли ее отказаться от более благородных социальных искусств ради более вульгарных целей национальных амбиций.

История Рима, с другой стороны, от самого раннего скопления разбойничьих орд на берегах Тибра до того, как он стал вершителем судеб древнего мира, немногим выходит за рамки хроник непрерывных войн. От владения семью холмами Рим постепенно перенес свое господство на острие меча к владычеству над всей Италией и всем известным тогда миром, уничтожая все, что стояло на пути его честолюбия, и стремясь только к приобретению богатства и власти.

Греция, в разгар своего успешного развития искусства торговли и мира, стимулируемая здоровым соперничеством различных государств, из которых она состояла, была пробуждена персидским вторжением к борьбе за существование. Результатом стал один из самых блестящих моментов в мировой истории, и ни одна нация никогда не была более оправдана в ликующем порыве восторженного патриотизма, последовавшем за отражением нападения захватчиков, чем Греция в том, с чего она начала свою короткую, но блестящую карьеру. Триумф, достигнутый таким организованным народом, привел к результатам, которым мы все еще удивляемся, хотя они и не вызывают у нас удивления. Если Греция достигла зрелости на полях сражений при Марафоне и Саламине, то Рим в равной степени достиг зрелости своей карьеры, когда он жестоко и преступно разрушил Коринф и Карфаген, и последствия были такими, каких можно было ожидать при такой разнице в образовании. У Рима не было времени на развитие мирных искусств, и столь же мало симпатии вызывало их более мягкое влияние. Завоевания, богатство и, как следствие, власть были объектами ее честолюбия — ради них она пожертвовала всем, и с их помощью достигла вершины величия, которой не достигала ни одна нация ни до, ни после. Ее искусство несет на себе отпечаток этого величия и характеризуется тем же вульгарным величием, которым отмечено все, что она делала. Они сильно отличаются от интеллектуальной красоты, которую можно найти в произведениях греков, но в некоторых отношениях не менее интересны тем, кто может прочесть характер народов в их художественных произведениях.

На начальном этапе ее карьеры Рим был этрусским городом при этрусских царях и институтах. После того как Этрурия освободилась от их ига, она долгое время оставалась равной ей и соперницей в политической власти, а также ее наставницей в религии и искусстве мира. Это продолжалось так долго, а архитектурные памятники этого народа столь многочисленны и были так тщательно исследованы, что нам нетрудно установить степень влияния древнего народа на зарождающуюся империю. Гораздо труднее точно установить, кем были сами этруски и откуда они пришли. Но в целом, кажется, есть все основания полагать, что они мигрировали из Малой Азии примерно за двенадцать или тринадцать веков до христианской эры и обосновались в Италии, скорее всего, среди умбрийцев или какого-то народа родственной расы, который поселился там раньше - возможно, настолько задолго до этого, что дает право причислять их к коренным жителям.

Было бы вполне естественно, что изгнанные троянцы искали убежища среди такого родственного народа, хотя у нас нет ничего, кроме самых смутных преданий, подтверждающих веру в то, что это было так. Возможно, они тоже время от времени получали другие подтверждения своей силы; но они были чужим народом в чужой стране и, по-видимому, едва ли когда-либо натурализовались в стране своего усыновления. Но что еще больше стояло у них на пути, так это тот факт, что они были древним туранским народом в присутствии молодого и амбициозного сообщества арийского происхождения, и, как всегда бывало, когда это случалось, им было суждено исчезнуть. Однако, прежде чем сделать это, они наложили свой отпечаток на институты и искусство своих завоевателей в такой степени, что его до сих пор можно проследить во всех формах. Возможно, в жилах греков было столько же пеласгской крови, сколько этрусской в жилах римлян; но

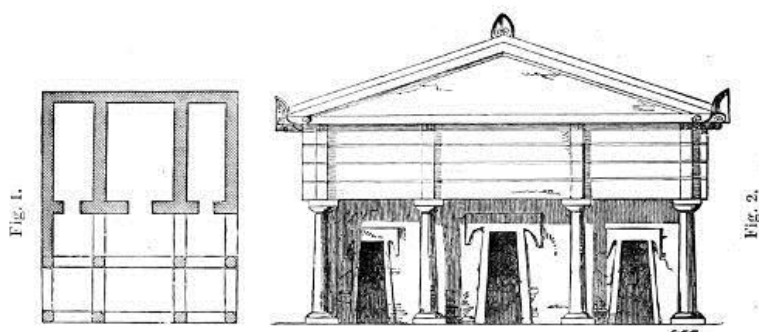
цивилизация первых исчезла до того, как Греция развилась сама. Этрурия, с другой стороны, долгое время была ровней Риму: в прежние времена она была равной, а иногда и хозяйкой, и, следовательно, могла навязывать ей свое искусство до такой степени, какой никогда не достигалась на противоположном берегу Адриатики.

## ХРАМЫ.

Ничто не может более ясно доказать туранское происхождение этрусков, чем тот факт, что все, что мы знаем о них, почерпнуто из их гробниц. Они существуют сотнями — можно даже сказать, тысячами — у ворот каждого города; но до наших дней не дошло ни малейшего следа храма. Если бы в их жилах текла хоть капля семитской крови, как иногда подозревали, они не могли бы быть такими по сути своей погребальными или так любили созерцать смерть, о чем свидетельствует тот факт, что чисто семитская гробница до сих пор является желательной среди антикваров, поскольку ни одна из них до сих пор не была обнаружена. То, что мы хотели бы найти в Этрурии, было бы квадратным пирамидальным курганом с внешними ступенями, ведущими к целле на его вершине; но никаких следов чего-либо подобного пока обнаружено не было. Другие их храмы — используя это слово в том смысле, в каком мы его обычно понимаем, — были, как и следовало ожидать, незначительными и эфемерными. Настолько, что, за исключением одного отрывка из "Витрувия",<sup>[158]</sup> и того, что мы смогли обнаружить влияние этрусского стиля в зданиях Императорского Рима, мы вряд ли были бы осведомлены об их существовании. Истина, по-видимому, заключается в том, что религия этрусков, как и религия большинства их сородичей, была по сути наследственной, и их богослужение принимало форму уважения к останкам умерших и почтения к их памяти. Следовательно, гробницы, а не храмы, были объектами, на которые они расточали свои архитектурные ресурсы. Они, конечно, не были идолопоклонниками в том смысле, в каком мы обычно понимаем этот термин. У них не было особого или привилегированного жречества, и, следовательно, у них не было мотивов для возведения храмов, которые своим великолепием должны были бы радовать их богов или способствовать прославлению их царей или священников. Еще меньше они требовались людям в целом для целей объединения.

Единственный отдельный храм этрусского происхождения, о котором нам что-либо известно, - это храм Юпитера Капитолийского в Риме.<sup>[159]</sup> Первоначально небольшой, он ремонтировался и перестраивался, пока при империи не превратился в великолепный храм. Но сейчас от него не осталось ни малейшего следа, ни какого-либо описания, по которому мы могли бы восстановить его внешний вид с какой-либо уверенностью.

Из только что упомянутой главы работы Витрувия мы узнаем, что у этрусков было два класса храмов: одни круглые, как их структурные гробницы, и посвященные одному божеству; другие прямоугольные, но в них всегда было по три кельи, и они были посвящены поклонению трем богам.



## 167. План и высота этрусского храма.

Общее расположение плана, описанное Витрувиусом, было таким же, как показано на плане выше (рис. 1), и в целом с ним согласны все те, кто пытался восстановить его. В более крупных храмах римских времен количество колонн перед входом могло быть удвоено, и, таким образом, они были бы расположены подобно колоннам портика Пантеона, который по сути является этрусским сооружением. Восстановить высоту сложнее, и аргумент слишком длинный, чтобы приводить его здесь; <sup>[166]</sup> но его конструкция и пропорции, похоже, были очень похожи на те, что изображены на приведенной выше схеме (рис. 2). Конечно, как деревянные конструкции, они были украшены богатой и искусной резьбой, а эффект усиливался благодаря цветам, но тщетно пытаться восстановить их. Без единого примера, которым мы могли бы руководствоваться, и с очень небольшим количеством побочных свидетельств, на которые вообще можно положиться, вряд ли возможно, что сейчас можно было бы произвести какое-либо удовлетворительное восстановление. Более того, их значение в истории искусства настолько ничтожно, что труд, затраченный на подобную попытку, вряд ли окупился бы результатом.

Первоначальный этрусский круглый храм, по-видимому, представлял собой простую круглую камеру с притвором. Римляне окружили его перистилем, которого, вероятно, не существовало в первоначальном стиле. Впоследствии они увеличили его до самого характерного и великолепного из всех своих храмов - Пантеона, портик которого по устройству и дизайну этрусский, а кельи еще более отчетливо принадлежат этому ордену; и не может быть никаких сомнений в том, что более простые римские храмы круглой формы произошли от этрусских оригиналов. <sup>[167]</sup> Поэтому было бы очень важно, если бы мы могли проиллюстрировать более поздние здания по существующим остаткам более старых: но факт остается фактом: выводы, которые мы можем сделать из копий, являются нашим единственным источником информации относительно оригиналов.

Мы мало что знаем о гражданских зданиях, которыми были украшены города Этрурии, за исключением сведений, полученных по остаткам их театров и амфитеатров. Форма последнего была по существу этрусской и была перенята римлянами, у которых он стал их самым характерным и грандиозным архитектурным объектом. Из амфитеатров древней Этрурии только один сохранился в столь совершенном состоянии, что позволяет нам судить об их формах. Это находится в Сутриуме, который, однако, будучи полностью вырубленным в скале, не дает информации ни о способе постройки, ни о том, что позволяет нам определить его возраст. Общие размеры составляют 295 футов в наибольшей длине и 265 в ширину, и, следовательно, его форма гораздо ближе к круглой, чем обычно принималась римлянами; но в других отношениях устройство таково, что, по-видимому, обычно преобладало в последующие времена.

Помимо этого, у нас есть множество полезных произведений, но они относятся скорее к инженерному делу, чем к архитектурной науке. Городские стены этрусков превосходят стены любого другого древнего народа по размаху и красоте изготовления. Их дренажные сооружения и мосты, а также мосты родственных им пеласгов в Греции, все еще остаются памятниками их промышленной науки и мастерства, которые их преемники никогда не превзошли.

В целом, возможно, мы правы, утверждая, что этруски не были архитектурным народом и не имели храмов или дворцов, достойных внимания. По крайней мере, кажется несомненным, что сейчас ничего подобного не найти даже в руинах, и если бы изучение этрусского искусства не было необходимым введением в римское, вряд ли стоило бы пытаться собрать воедино и проиллюстрировать те немногие сохранившиеся фрагменты и упоминания о нем.

## ГРОБНИЦЫ.

Обнаруженные ныне гробницы этрусков можно разделить на два класса: во—первых, вырубленные в скале и напоминающие жилые дома; во-вторых, круглые курганы, которые, безусловно, являются самым многочисленным и важным классом.

Каждый из них можно снова разделить на два вида. К вырубленным в скале гробницам относятся, во-первых, те, у которых есть только фасад на поверхности скалы и могильная камера внутри; во-вторых, те, которые полностью вырублены в скале и стоят свободно со всех сторон. К этому классу, вероятно, когда-то принадлежало огромное количество гробниц, построенных обычным способом; но все они полностью исчезли, и, следовательно, рассматриваемый сейчас класс полностью состоит из раскопанных образцов.

Ко второму классу можно отнести курганы, возведенные над камерами, вырубленными в туфообразной породе, которая встречается по всей Этрурии, и те, в которых камеры построены над землей.

При нынешнем состоянии наших знаний невозможно сказать, какой из этих классов старше. Мы знаем, что египтяне хоронились в пещерах задолго до того, как этруски высадились в Италии, и в то же время возводили пирамиды над вырубленными в скале камерами. Мы также знаем, что Авраам был похоронен в пещере Махпела в Сирии. С другой стороны, гробницы в Смирне (гравюра на дереве № [113](#)), сокровищницы Микен (гравюра на дереве № [124](#)), усыпальница Альятта (гравюра на дереве № [115](#)) и многие другие являются доказательствами древности курганов, которые встречаются по всей Европе и Азии и, по-видимому, существовали с древнейших времен.

Поскольку сравнительная древность различных типов гробниц, таким образом, сомнительна, для целей настоящей работы будет достаточно классифицировать их по архитектуре. Вероятно, можно с уверенностью предположить, что все перечисленные способы применялись этрусками в период, весьма незначительно последовавший за их переселением в Италию.

Из первого класса высеченных в скале гробниц — тех, у которых снаружи есть только фасад, — наиболее примечательной группой является группа в Кастель д'Ассо. В этом месте есть отвесный утес с сотнями таких гробниц, расположенных вдоль его поверхности, как дома на улице. Подобное устройство найдено в Египте в Бенихасане, Петре и Кирене, а также вокруг всех более древних городов Малой Азии.

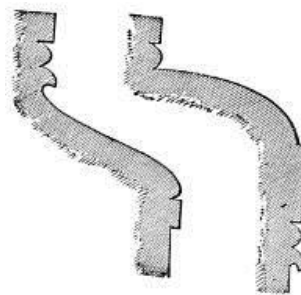
В Этрурии они обычно состоят из одной камеры, освещаемой только дверным проемом. Их внутреннее устройство, по-видимому, имитирует жилую комнату, с мебелью, как и сама квартира, вырезанной в скале. Внешне они практически не претендуют на архитектурное убранство. Это правда, что некоторые гробницы украшены фронтисписями устаревшего дорического или ионического ордера; но они были выполнены в гораздо более поздний период и под римским владычеством, и поэтому не могут рассматриваться как образцы этрусского искусства, а скорее как образец того искажения стиля, которое, несомненно, возникает у покоренных народов, пытающихся подражать искусству своих правителей.

Общий вид второго класса высеченных в скале гробниц можно понять по гравюре на дереве (№ [168](#)), изображающей два памятника в Кастель д'Ассо. К сожалению, ни один из них не является полным, и, как известно, не существует ни одного законченного примера этого класса. Возможно, вершина была добавлена конструктивно, и они, как и все подобные вещи в Этрурии, погибли. Возможно, вырубленные в скале наконечники представляли собой тонкие резные украшения и поэтому могли пораниться. Обычно они реставрируются антикварами в форме прямолинейных пирамид, но, насколько я знаю, на это нет никаких полномочий. Напротив, предположение о том, что завершение этих памятников, даже если они были добавлены в каменной кладке, было криволинейным, в большей степени соответствует тому, что мы знаем о стиле и его сходствах.



168. Гробницы в замке Ассо.  
(Из "Аннале института".)

Одной примечательной особенностью вырубленных в скале гробниц является форма их лепнины, которая отличается от любой другой, найденной в Европе. Два из них показаны на прилагаемой гравюре на дереве (№ [169](#)). Они очень многочисленны и отличаются большим разнообразием, но ни в одном случае не видно ни малейшего следа карниза или какой-либо тенденции к нему. Напротив, вместо этого мы не находим ничего, кроме обратного формования. Вполне вероятно, что подобные формы можно найти в Малой Азии, в то время как нечто похожее на них действительно встречается в Персеполе и других местах. Примечательно, что эта особенность не проникла в Рим и что там не обнаружено никаких следов ее влияния, как можно было бы ожидать.<sup>[169]</sup>



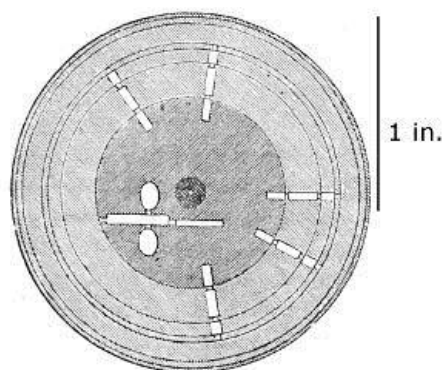
169. Лепнина из гробниц в замке Ассо.

## TUMULI.

Самый простой и, следовательно, возможно, самый ранний памятник, который может быть воздвигнут над могилами умерших людьми, почитающими своих усопших родственников, - это земляной холм или пирамида из камней, и, по-видимому, именно такую форму приняли туранские или татарские расы человечества с древнейших дней и до наших дней. Едва ли нужно упоминать, насколько универсальными были подобные памятники среди более грубых племен Северной Европы. Этруски усовершенствовали это, окружив основание *подиумом*, или несущей стеной из каменной кладки. Это не только определило его границы и придало ему достоинства, но и позволило сделать в нем входы, а в остальном превратило его из простого холма в монументальное сооружение. Обычно предполагается, что этот фундамент был неизменной частью всех этрусских курганов, и когда его не находят, предполагается, что его убрали или что он зарыт в мусоре кургана. Без сомнения, такой каменный фундамент мог быть легко демонтирован крестьянами или зарыт в землю, но ни в коем случае не ясно, было ли это неизменно. По-видимому, ограда часто представляла собой круг из камней или монументальных стел, в центре которого возвышался курган. Памятники до сих пор были настолько небрежно осмотрены и отреставрированы, что трудно прийти к чему-либо похожему на определенность в отношении деталей их устройства. Мы также не можем сделать какой-либо определенный вывод из сравнения с другими курганами родственных рас. Описание Геродотом гробницы



Алиатта в Сардах (гравюра на дереве № [115](#)), гробницы, описанной Павсанием как существующие в Пелопоннесе, и появления гробниц в Микенах и Орхоменосе, можно интерпретировать по-разному; но гробницы в Смирне (гравюра на дереве № [113](#)) и, по крайней мере, большое количество гробниц в Этрурии, имеют структурный круг из камня в качестве опорного основания кургана.



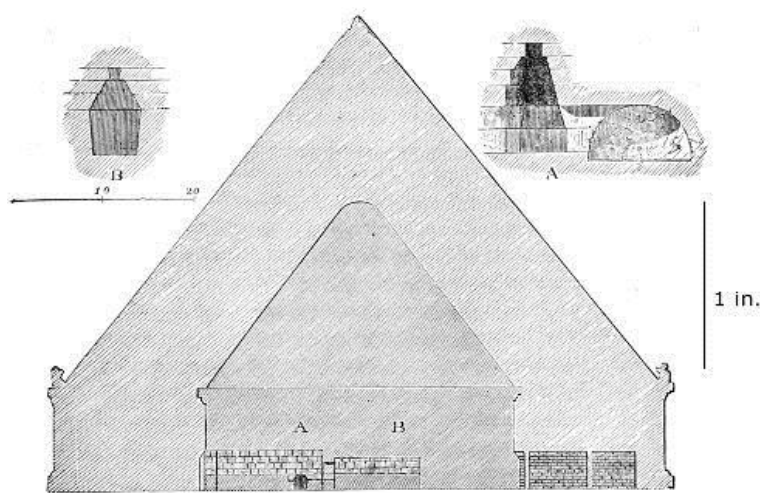
170. План гробницы Регули Галеасси. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Эти курганы обнаружены в огромном количестве в каждом некрополе этрусков. Для этой цели обычно выделялось большое пространство за стенами всех их великих городов. На этих кладбищах курганы расположены рядами, как дома на улицах. Даже сейчас мы можем насчитать их сотнями, а в окрестностях крупнейших городов — в Вульчи, например, — почти тысячами.

Большинство из них сейчас изношены под воздействием времени почти до уровня земли, хотя некоторые из более крупных все еще сохраняют внушительный вид. Почти все они были разграблены в какой-то ранний период, хотя сокровища, все еще обнаруживаемые почти ежедневно в некоторых местах, показывают, насколько обширными были их масштабы, и

как много еще предстоит сделать, прежде чем можно будет сказать, что этот обширный запас древности исчерпан.

Одна из самых замечательных из тех, что были открыты в наше время, находится в Черветри, древней Кере, известной как гробница Регули Галеасси, по именам ее первооткрывателей.



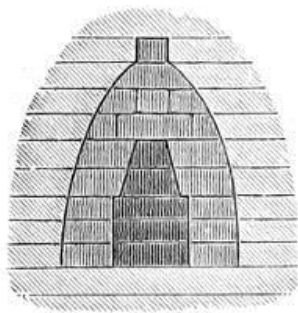
171. Фрагменты гробницы Регули Галеасси. (Из книги Канины "Античная Этрурия")  
Масштаб для большого сечения, от 50 футов до 1 дюйма

Подобно нубийским пирамидам или буддийским топам, он состоит из внутреннего и более древнего кургана, вокруг и поверх которого был пристроен еще один. Во внешнем кургане находятся пять гробниц либо зависимых, либо низших персонажей. Они были разграблены давным-давно; но внешняя пирамида, эффективно скрывавшая вход в главную гробницу, оставалась нетронутой до самого недавнего времени, когда она подарила своим

первооткрывателям более богатую коллекцию украшений и утвари из золота и бронзы, чем когда-либо находили в одном месте прежде.

Размеры и расположение этого кургана будут понятны по гравюрам на дереве № № [170](#), [171](#) и по двум разделам главной гробницы, которые прилагаются к ним. Эти последние демонстрируют неправильность конструкции, очень необычную в подобных случаях, причину которой установить невозможно. Обычный раздел совершенно правильный, как на прилагаемой гравюре на дереве (№ [172](#)), взятой из другой гробницы в том же месте.

Эти покои, как и все покои ранних этрусков, имеют горизонтальные своды, подобно гробницам в Микенах и Орхоменосе, хотя в Италии не найдено ни одного помещения, равного греческим по размерам или красоте конструкции.

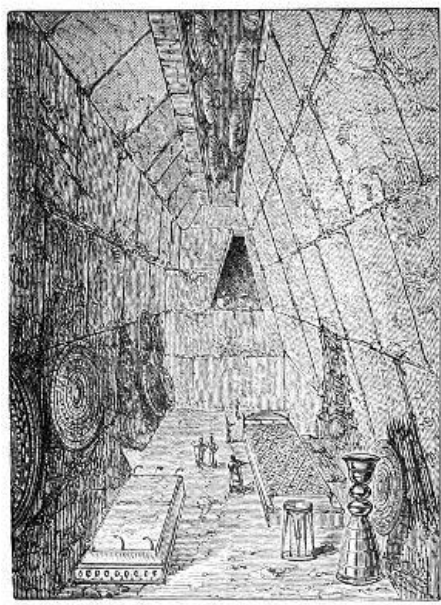


172. Фрагмент гробницы в Черветри. Масштаба нет.

Гравюра на дереве № [173](#) представляет собой перспективный вид главной камеры в гробнице Регули Галеасси, показывающий расположение мебели, найденной в ней при первом вскрытии, состоящей из носилок или кроватей, щитов, стрел и сосудов различного рода. В любопытном углублении в крыше подвешено несколько ваз, форма которых была бы необъяснима, если бы не найденная в нем утварь. Имея такой ключ к его значению, мы едва ли можем сомневаться в том, что он представляет собой место для развешивания таких сосудов в домах живых.

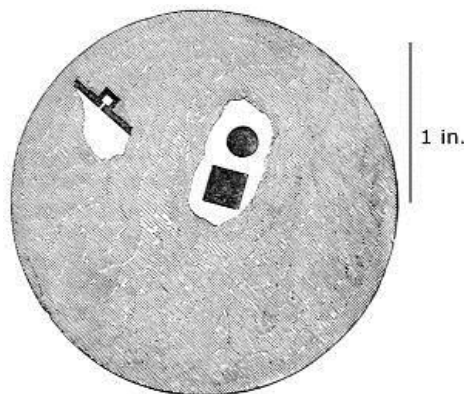
Все сокровища, найденные в этой гробнице, выполнены в древнейшем стиле этрусского искусства и настолько похожи на бронзу и украшения, привезенные Лейардом из Ассирии, что наводят на мысль об их общем происхождении. Гробница с ее содержимым, вероятно, датируется 9 или 10 веком до нашей эры.

Самая большая гробница, обнаруженная до сих пор в Этрурии, теперь известна как Кокумелла, в некрополе в Вульчи. Его диаметр превышает 240 футов, а первоначально он не мог быть меньше 115 или 120 футов в высоту, хотя сейчас он возвышается всего на 50 футов.



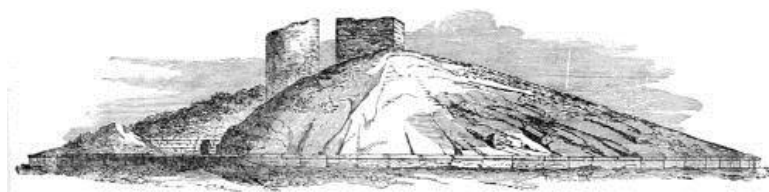
173. Вид главной камеры в гробнице Регули Галеасси.

Недалеко от его центра находятся остатки двух массивных башен, одной круглой, другой квадратной, ни одна из них на самом деле не находится в центре и не расположены таким образом, чтобы мы могли понять, как они могли быть частью какого-либо симметричного дизайна. План и вид нынешнего вида этого памятника даны на гравюрах на дереве [174](#) и [175](#).





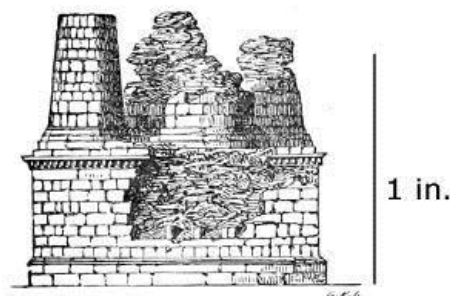
174. План Кокумеллы, Вульчи. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



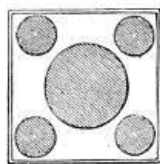
175. Вид на Кокумеллу, Вульчи.

Этот курган с его основными сохранившимися элементами, расположенными таким образом по одну сторону от центра, возможно, поможет нам понять любопытное описание, найденное у Плиния<sup>[163]</sup> гробницы Порсенны. Это описание цитируется у Варрона, и сам Плиний, очевидно, считает его немалым апокрифом. Согласно этому рассказу, он состоял из квадратного основания высотой 300 футов в каждую сторону, из которого поднимались пять пирамид, объединенных на вершине бронзовым кругом или куполом. Она снова была увенчана четырьмя другими пирамидами, вершины которых снова соединялись на высоте 300 футов от земли. От этой точки поднимались еще пять пирамид, высоту которых Варрон (из скромности, как предполагает Плиний) не называет, но которые в этрусских традициях оценивались на той же высоте, что и остальная часть памятника. Это последнее утверждение, не основанное ни на каком реальном авторитете, вполне может быть расценено как преувеличенное; но если мы примем общую высоту примерно в 400 футов, то легко понять, что в эпоху Плиния, когда все здания были низкими, такое сооружение высотой со шпиль в Солсбери показалось бы невероятным; но огромные сваи, возведенные расами строителей гробниц в других частях земли, ни в коем случае не делают невероятным то, что Варрон был прав в своих утверждениях.<sup>[164]</sup>

Недалеко от ворот Альбано найдена небольшая гробница из пяти пирамидальных колонн, поднимающихся от квадратного основания, точно соответствующая описанию Варроном нижней части гробницы Порсенны. По традиции его называют гробницей Аруна, сына Порсенны, хотя характер лепнины, которой он украшен, позволяет нам присвоить ему более современную дату. Он состоит из высокого подиума, на котором расположены пять пирамид, большая в центре и четыре поменьше по углам. Его нынешний вид показан на прилагаемой гравюре на дереве (№ [176](#)).



Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

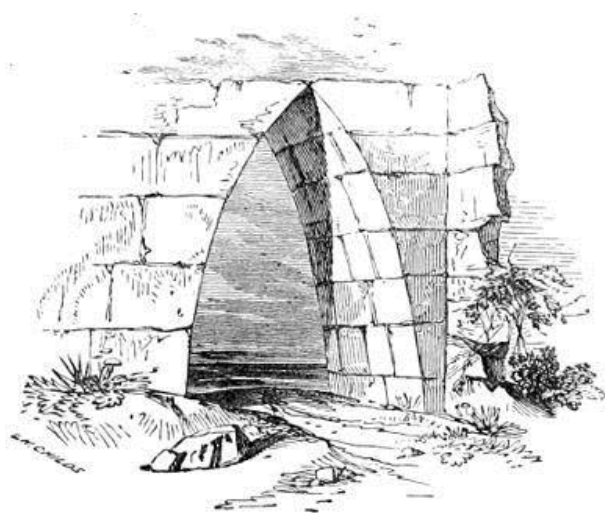
#### 176. Гробница Арунса, Альбано.

В Этрурии нет ни каких-либо особенностей, достаточно заметных для характеристики архитектурного стиля, ни каких-либо колонн с их аксессуарами, которые можно было бы рассматривать как орден. Это правда, что в некоторых вырубленных в скале гробницах квадратные опоры поддерживают крышу; и в одном или двух случаях найдены округлые колонны, но они либо без лепнины, либо украшены только римскими деталями, что выдает поздность их изготовления. Отсутствие построенных образцов класса гробниц, найденных в скале, мешает нам распознать какие-либо из тех особенностей строительства, которые иногда столь же характерны для стиля и заслуживают внимания, как и более чисто декоративные детали.

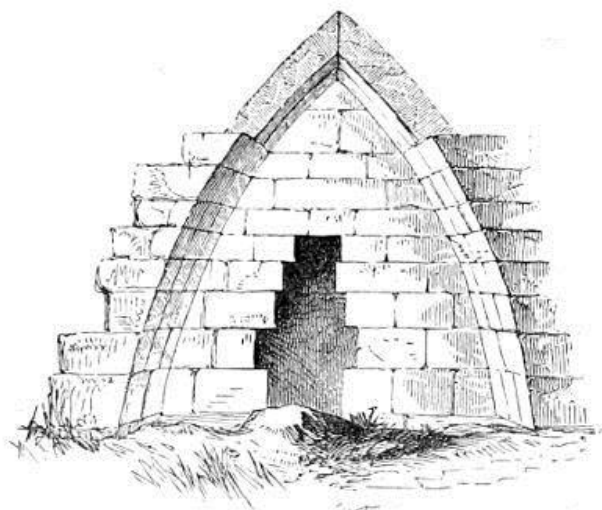
Из их городских ворот, акведуков и мостов мы знаем, что этруски в раннем возрасте использовали расходящиеся арки с глубокими вуссуарами и элегантной лепниной, придавая им тот характер прочности, который римляне впоследствии придали своим произведениям того же класса. Большая клоака Рима (Гравюра на дереве № [104](#)) должна рассматриваться как произведение, выполненное под руководством этрусков, и очень совершенный образец в своем классе.

В то же время этруски использовали стрельчатую арку, построенную горизонтально, и, по-видимому, имели к ней то же пристрастие, которое характеризовало родственную им расу пеласгов в Греции. Ворота в Арпино (гравюра на дереве № [177](#)) почти идентичны воротам в Торики (гравюра на дереве № [126](#)), но крупнее и изящнее; и в Италии найдено много образцов того же класса. Часть акведука в Тускулуме, показанная на гравюре на дереве № [178](#), представляет собой любопытный переходный образец, где два камня, сходящиеся на вершине (обычно называемой египетской формой, являющейся первым шагом к настоящей арке), сочетаются с основанием из горизонтальной сходящейся каменной кладки.

В любом из этих случаев горизонтальная арка является законным способом строительства и, возможно, использовалась задолго до того, как был известен принцип расходящейся арки. Большое удобство последнего, позволяющее перекрывать большие пространства даже кирпичом или самыми мелкими камнями и, таким образом, избавляющее от необходимости в камнях очень больших размеров, в конечном итоге привело к его повсеместному внедрению. Впоследствии, когда была введена заостренная форма расходящейся арки, не осталось никаких мотивов для сохранения горизонтального метода, и от него полностью отказались.



177. Ворота в Арпино.



178. Акведук в Тускулуме.

## ГЛАВА II. РИМ.

### Введение.

Мы теперь приближаемся к последней революции, которая завершила великий цикл развития искусств и цивилизации древнего мира. Мы видели, как в Египте Искусство, подобное творчеству Минервы, вышло совершенным из головы ее великого родителя. Мы восхищались этим в Ассирии, богатой, разнообразной, но непостоянной; стремящейся ко всему, но никогда не достигающей зрелости или совершенства. Мы попытались проследить нити раннего пеласгического искусства в Азии, Греции и Этрурии, распространив их влияние по всему миру и заложив фундамент других искусств, которые пеласги были неспособны развить. Мы видели, как все эти элементы были собраны воедино в Греции, как из каждого была извлечена сущность, и в целом они образовали самые совершенные и прекрасные сочетания интеллектуальной мощи, которые когда-либо видел мир. Теперь нам остается только созерцать последний акт великой драмы, великолепную, но печальную катастрофу, в результате которой все эти архитектурные стили были собраны в диком беспорядке в Риме и погибли под гнетом роскоши и преступлений этого могущественного народа, который на некоторое время сделал Рим столицей Европы.

Рассматривайте их так, как мы пожелаем, искусство Рима никогда не было местным или естественным продуктом почвы или народа, а совокупностью иностранных стилей в состоянии перехода от старых и освященных временем форм языческой древности к новому развитию, привнесенному христианством. Мы, конечно, не можем предположить, что римляне предвидели результат, к которому вело их слияние прежних стилей; тем не менее, они продвигались к этому результату так неуклонно, как если бы пророческий дух вел их к четко определенной концепции того, что должно было быть. Однако римлянам не было позволено выполнить эту задачу. Задолго до того, как древние методы и идеи были полностью преобразованы в новые, могущество Рима пошатнулось из-за его испорченности, и наступила долгая пауза, в течение которой христианское искусство не продвинулось в Западной Европе дальше того уровня, которого оно достигло в эпоху Константина. Действительно, во многих отношениях они отступили от него в темные века. Когда они вновь появились в 10—м и 11-м веках, это было в совершенно новом одеянии и почти без следов их происхождения - настолько отчетливых, что это больше похоже на переосмысление, чем на воспроизведение форм, давно знакомых римскому миру. Если бы Рим сохранил свою мощь и превосходство на столетие или два дольше, мог бы быть выработан стиль, столь же отличный от стиля древнего мира и такой же законченный сам по себе, как наша заостренная готика, и, возможно, более красивый. Такова не была судьба мира; и что нам сейчас нужно сделать, так это изучить этот переходный стиль, каким мы находим его в Древнем Риме, и познакомиться с формами, которые он принимал на протяжении трех столетий своего существования, поскольку без этого знания все искусства готической эпохи навсегда остались бы необъяснимой тайной. Главная ценность римского

стиля состоит в том, что он содержит в себе зачатки всего, что было найдено в Средние века, и дает ключ, с помощью которого можно раскрыть его тайны и сделать доступными его сокровища. Если бы переход был осуществлен руками любящих искусство и артистичных людей, архитектурные красоты Рима, должно быть, превзошли бы красоты любого другого города в мире, поскольку его здания превосходят по масштабам египетские и по разнообразию греческие, при этом они как бы сочетают в себе красоту обоих. По своей конструктивной изобретательности они намного превосходят все, что мир видел до того времени, но это не может искупить оскорбление хорошего вкуса, равно как и не позволяет каким-либо римским произведениям вызывать наше восхищение как произведениям искусства или давать им право считаться образцами, которым следует следовать буквально или по духу.

В течение первых двух с половиной столетий своего существования Рим был фактически этрусским городом, полностью находившимся под этрусским влиянием; и в течение этого периода мы читаем о строящихся храмах и дворцах и о работах огромного масштаба, предпринимаемых для украшения города; и даже сейчас у нас больше остатков царственного, чем консульского Рима.

После изгнания своих королей и избавления от этрусского влияния Рим просуществовал как республика в течение пяти столетий, и в течение этого долгого века варварства он ничего не сделал для развития науки или искусства. Литература была почти полностью неизвестна в ее стенах, и до нашего времени не дошло ни одного памятника, даже по традиции, достойного города хотя бы десятой доли его могущества и величины. Вероятно, в мировой истории нет примера, когда столица существовала бы так долго, будучи густонаселенной и мирной дома, процветающей и могущественной за границей, и в то же время столь начисто лишенной каких-либо памятников или какого-либо великолепия, которые украшали бы ее существование.

Однако, когда Карфаген был завоеван и разрушен, когда Греция была захвачена и разграблена, а Египет с его давно ценимым искусством превратился в зависимую провинцию, Рим больше не был городом римлян-ариев, а единственной столицей цивилизованного мира. На ее колени были излиты все художественные богатства вселенной; в Рим стекались все, кто искал более высокого отличия или более широкого поля для своих амбиций, чем могли себе тогда позволить столицы их провинций. Таким образом, она стала центром всех известных тогда искусств и всей науки; и, по крайней мере, в том, что касается количества, она в полной мере искупила свое прежнее пренебрежение к ним. Кажется почти неоспоримым фактом, что за три столетия существования Империи в Риме и зависимых от него городах было возведено больше зданий, чем когда-либо за аналогичный период в какой-либо части мира.

За столетия до основания Римской империи прогрессивное развитие и рост численности населения в сочетании со сравнительным миром и безопасностью привели к тому, что на берегах Средиземного моря скопилось масса людей, наслаждавшихся материальным процветанием, большим, чем когда-либо прежде. Все это достигло кульминации в первые века христианской эры. Величие древнего мира было тогда полным, и более ошеломляющее и великолепное зрелище, чем Римская империя, никогда не ослепляло взоры человечества. От берегов Евфрата до берегов Тахо каждый город соперничал со своим соседом в возведении храмов, бань, театров и других сооружений для общественного пользования или частной роскоши. Во всех случаях они демонстрируют гораздо больше свидетельств богатства и власти, чем вкуса и утонченности, и все демонстрируют следы той спешки наслаждаться, которая кажется несовместимой с правильной разработкой чего-либо, что должно быть по-настоящему великим. Несмотря на все это, есть величие в мессе, величественность в концепции и определенное выражение силы во всех этих римских

развалинах, которые никогда не перестают внушать зрителю благоговейный трепет и вызывать восхищение у него, несмотря на его здравый смысл. Эти качества в сочетании с ассоциациями, которые ассоциируются с каждым кирпичом и камнем, делают их изучение непреодолимо привлекательным. Именно с Императорским Римом погиб древний мир; именно в его владениях родился новый, христианский мир. Все, что было великого в Языческом мире, было собрано в ее стенах, завязано, это правда, в неразрывный узел, который был разрублен мечом тех варваров, которые сформировали для себя из осколков то государственное устройство и те искусства, которые в следующий раз займут наше внимание. К Риму стремится вся предшествующая история; из Рима берет начало вся современная история: к нему, следовательно, и к его искусству мы неизбежно обращаемся, если не восхищаться, то, по крайней мере, учиться, и если не подражать, то, во всяком случае, удивляться и созерцать фазу искусства, столь же неизвестную как в предшествующей, так и в последующей истории, и, при правильном понимании, более насыщенную наставлениями, чем любая другая форма, известная до сих пор. Хотя урок, который мы извлекаем из этого, гораздо чаще сводится к тому, чего следует избегать, чем к тому, чему следовать, все же из этого можно почерпнуть такую мудрость, которая должна направлять нас на дальнейшем пути, который может привести нас к гораздо более высокой ступени, чем когда-либо была дана самому Риму.

## ГЛАВА III.

### РИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### Содержание.

Происхождение стиля—Архи—Ордена: Дорический, ионический, коринфский, Композитный—  
Храмы—Пантеон—Римские храмы в Афинах—в Баальбеке.

#### ХРОНОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ.

|                                                                         | ДАТЫ.       |
|-------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Основание Рима                                                          | до н.э. 753 |
| Тарквиний Приск—Большая клоака, основание Храма Юпитера Капитолийского. | 616         |
| Храм Юпитера Капитолийского посвящен                                    | 507         |
| Сципион—гробница в Литериуме                                            | 184         |
| Август—храмы в Риме                                                     | 31          |
| Марцелл—театр в Риме—умер                                               | 23          |
| Агриппа—портик Пантеона—умер                                            | 13          |
| Нерон—сожжение и восстановление Рима—умер                               | 68          |
| Построен амфитеатр Веспасиана—Флавиана                                  | 70          |
| Арка Тита на форуме                                                     | 79          |
| Разрушение Помпей                                                       | 79          |
| Базилика Траяна—Ульпиана и Столп Победы                                 | 98          |
| Адриан строит храм в Риме, Храм Юпитера Олимпийского в Афинах и т.д.    | 117         |
| Септимий Север—арка в Риме                                              | 194         |

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| Каракалла—термы                              | 211 |
| Диоклетиан—дворец в Спалато                  | 284 |
| Максенций—Базилика в Риме                    | 306 |
| Константин—перенос империи в Константинополь | 328 |

ТнеПервыми жителями Рима были арийцы или, как их раньше называли, индогерманская раса, которые обосновались в стране, ранее оккупированной пеласгами. Их главным соседом с одной стороны была Этрурия, пеласгийская нация. С другой стороны, находилась Великая Греция, которая была колонизирована в очень ранние века эллинскими поселенцами родственного происхождения. Поэтому было невозможно, чтобы архитектура римлян на самом деле не представляла собой смесь стилей этих двух народов. Как переходный порядок, это было всего лишь механическое сопоставление обоих стилей, настоящее слияние произошло много долгих столетий спустя. На протяжении всего римского периода эти два стиля оставались различными, и нет большой трудности в том, чтобы связать почти каждую черту римской архитектуры с ее происхождением.

У греков был заимствован прямоугольный перистильный храм с его колоннами и горизонтальными наличниками, хотя они редко, если вообще когда-либо использовали его в идеальной чистоте, поскольку целлы греческих храмов были недостаточно велики для их целей. Основные этрусские храмы, как мы уже показали, были квадратными в плане, а внутреннюю половину занимали одна или несколько келий, по бокам и сзади которых портик никогда не простирался. Римский прямоугольный храм представляет собой смесь этих двух элементов: обычно он, как и греческие образцы, длиннее своей ширины, но колоннада, кажется, никогда полностью не окружала здание. Иногда она простирается не только спереди, но и с двух сторон, но в более общем плане целла занимает всю внутреннюю часть, хотя часто украшена ложным перистилем из трехчетвертных колонн, прикрепленных к ее стенам.

Кроме того, римляне позаимствовали у этрусков или греков круглую форму храма. В том виде, в каком его применяли римляне, он обычно был окружен колоннами-перистилиями, хотя неясно, использовали ли его этруски именно так; следовательно, это может быть усовершенствованием этрусской формы, перенятое у греков. В ранние времена эти круглые храмы были посвящены Весте, Кибеле или какому-либо богу или богине, либо неизвестному, либо обычно не почитаемому арийскими расами; но в более поздние времена это различие было упущено из виду.

Более важной характеристикой, которую римляне позаимствовали у этрусков, была круглая арка. Это правда, что он был известен египтянам, ассирийцам и грекам; однако ни один из этих народов, возможно, за исключением ассирийцев, по-видимому, не использовал его в качестве элемента своей декоративной архитектуры; но этруски, по-видимому, питали к нему особое пристрастие, и от них римляне смело переняли его и внедрили почти во все свои здания. Сначала он не использовался ни в храмах греческой формы, ни даже в их перистильных круглых постройках. В гражданских зданиях римлян это было универсальной чертой, но обычно размещалось в сочетании с греческими орденами. В Колизее, например, вся конструкция арочная; но бесполезная сеть плохо спроектированных и неумело расположенных греческих колонн с их антаблементами разбросана по всему



зданию. Это любопытный пример смешения двух стилей, и как таковой он очень характерен для римского искусства; но с художественной точки зрения место этих колонн было бы гораздо лучше занято контрфорсами или панелями, или каким-либо более правильным конструктивным решением.

После тщательного ознакомления с формами арки как архитектурного элемента римляне сделали смелый шаг вперед, применив ее в качестве свода как к круглым, так и к прямоугольным формам зданий. Наиболее совершенными примерами этого являются ротонда Пантеона и базилика Максенция, обычно называемые Храмом Мира, странно похожие друг на друга по замыслу, хотя, по-видимому, столь отдаленные по времени. В этих зданиях римские архитекторы настолько полностью освободились от оков прежних стилей, что это почти дает им право претендовать на изобретение нового порядка архитектуры. Потребовалось бы еще немного практики, чтобы изобрести детали, соответствующие цели; тем не менее, эти два здания и по сей день не имеют себе равных по смелости концепции и правильному пониманию того, как следует применять новый метод. Это почти повсеместно признано в том, что касается внутреннего убранства Пантеона. По простоте величия ему пока нет равных; его недостатки заключаются главным образом в деталях. Однако не так-то легко составить мнение о Храме Мира в его нынешнем разрушенном состоянии; но, насколько мы можем судить по тому, что от него еще осталось, по смелости и величественности замысла он должен был вполне соответствовать другому образцу, хотя, должно быть, требовалось гораздо большее знакомство с принятым стилем, чтобы его дизайн соответствовал более простому куполу Пантеона.

Эти два здания можно рассматривать как примеры того, до какой степени римляне продвинулись в изобретении нового стиля архитектуры и в каком состоянии они оставили его своим преемникам. Однако, возможно, стоит указать на то, как, перенося римскую архитектуру в свою новую столицу на берегах Босфора, полу-восточная нация ухватила за свою собственную круглую форму и, модифицируя и придавая ей форму согласно своему назначению, создала византийский стиль, в котором купол является главной особенностью, почти полностью исключая прямоугольную форму с ее пересекающимися сводами. С другой стороны, прямоугольная форма была усвоена народами Запада при столь же явном неприятии круглых и куполообразных форм, за исключением тех случаев, когда мы обнаруживаем, что восточные народы все еще объединены с ними. Таким образом, в Италии оба стиля долгое время использовались: один в баптистериях, другой в церквях, но всегда отличались друг от друга, как в Риме. Во Франции они были настолько полностью слиты друг с другом, что требуются значительные знания в области архитектурного анализа, чтобы снова разделить их на составные части. В Англии мы полностью отказались от круглой формы, и в конце концов так же поступили и в Германии, за исключением тех случаев, когда находились под французским влиянием. Каждая раса отвоёвывала себе что-то из римской добычи и использовала это с усовершенствованиями, которые она приобрела за время своей службы в имперском городе.

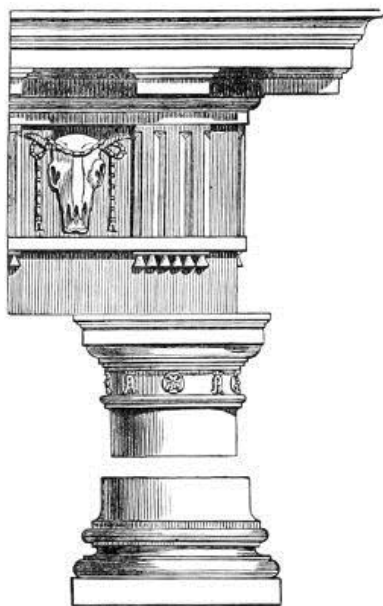
## ПРИКАЗЫ.

Первое, что бросается в глаза студенту при попытке классифицировать многочисленные образцы римской архитектуры, - это огромное разнообразие целей, для которых она применяется, по сравнению с предыдущими стилями. В Египте архитектура применялась только к храмам, дворцам и гробницам. В Греции она почти полностью ограничивалась храмами и театрами, а в Этрурии - гробницами. Именно в Риме мы впервые почувствовали, что имеем дело не с теократией или королевством, а с великим народом, который впервые в мировой истории подчинил архитектуру бесчисленным желаниям многоголового чудовища.

Так получилось, что в римских городах, помимо храмов, мы находим базилики, театры и амфитеатры, бани, дворцы, гробницы, триумфальные арки и колонны победы, ворота, мосты и акведуки - все в равной степени объекты архитектурного мастерства. На самом деле, лучшими из них являются те, которые из-за прежнего пренебрежения в других странах здесь отличаются оригинальностью. Это были бы действительно благородные произведения, если бы не то, что римляне безуспешно применяли к ним те порядки и детали архитектуры, которые предназначались только для применения в храмах других народов. Во времена Константина эти ордена почти вымерли и использовались лишь второстепенно, в декоративных целях. Через некоторое время они бы совсем вымерли, и римский стиль стал бы новым и законченным стилем; но, как уже отмечалось, этого не произошло, и поэтому самые древние ордена все еще остаются существенной частью римского искусства. Мы находим, что старые порядки преобладали в эпоху Августа, и видим, как они постепенно отмирают по мере приближения к эпохе Константина.

### ДОРИЧЕСКИЙ.

Принимая обычную классификацию, первым из римских ордеров является дорический, который, как и все остальное в этом стиле, занимает место примерно на полпути между тосканскими деревянными столбами и благородно простым греческим орденом. Это, без сомнения, было большим улучшением по сравнению с первым, но по монументальным целям бесконечно уступало последнему. Однако им было легче управлять; и для форумов или внутренних дворов, или в качестве колонны в три четверти между аркадами он был лучше приспособлен, чем более строгий греческий стиль, который при таком использовании не только теряет почти всю свою красоту, но и становится более бессмысленным, чем римский. Этот факт, по-видимому, был признан, поскольку, насколько известно, во всем римском мире нет ни одного дорического храма. Вследствие этого было бы крайне несправедливо проводить сравнение между простым утилитарным реквизитом, используемым только в гражданских зданиях, и орденом, на доведение которого до совершенства самые утонченные художники в мире потратили всю свою изобретательность, поскольку он был посвящен высшим религиозным целям.



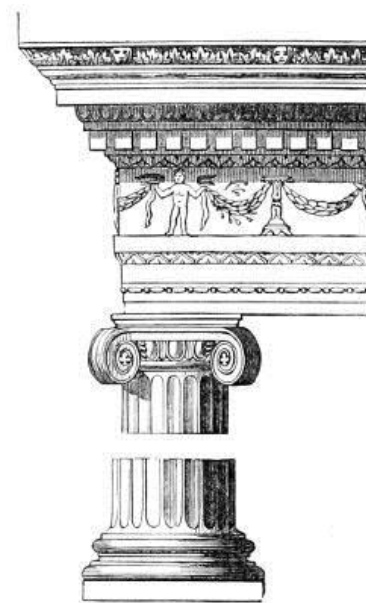
179. Дорический ордер.

Добавление независимой базы сделало орден гораздо более полезным в целом, а его принятие привело его в гораздо большую гармонию с двумя другими существующими орденами, которые, по-видимому, и были основной целью его введения. Лейтмотивом римской архитектуры был коринфский ордер; и поскольку из-за необходимости строительства своих высоких многоэтажных зданий римляне были вынуждены использовать три ордера вместе, часто один поверх другого, было необходимо, чтобы все три были сведены к чему-то вроде гармонии. Это было сделано соответствующим образом, но в ущерб дорическому ордеру, который, за исключением случаев использования таким образом в сочетании, должен признаться, очень мало заслуживает нашего восхищения.

Ионный.

Римлянам повезло гораздо больше в их модификациях ионического ордера, чем в тех, которые они внесли в дорический. Похоже, им это никогда не нравилось и не понималось, и они не использовали его иначе, как *промежуточный* термин между двумя другими. На родном Востоке этот порядок первоначально использовался только в портиках между опорами или *анфиладах*, где, конечно, была показана только одна сторона и не было никаких углов, которые можно было бы повернуть. Когда греки переняли его, они использовали в храмах дорической формы, и, как следствие, были вынуждены ввести капитель под каждым углом с двумя изогнутыми гранями, расположенными рядом под прямым углом друг к другу. В некоторых случаях — по крайней мере, внутри — как, например, в Бассе (Гравюра на дереве № [142](#)) они использовали заглавную букву с четырьмя гранями. Римляне, которым не терпелось установить контроль, охотно ухватились за эту модификацию, но так и не смогли полностью преодолеть чрезвычайную трудность ее применения. С ними угловатые волюты превратились в простые рожки, и даже в лучших образцах столице хочется гармонии и смысла.

При использовании в качестве колонны в три четверти эти изменения не требовались, и тогда порядок больше напоминал свой первоначальный вид; но даже в этом состоянии он никогда не соответствовал греческим образцам и постепенно пришел в негодность из-за искаженного применения его в Храме Согласия на Форуме, который является наиболее выродившимся примером порядка, который сейчас можно найти в римских руинах.



#### КОРИНФИЯНИН.

Судьба этого ордена в руках римлян отличалась от судьбы двух других. Дорический и ионический ордена достигли вершины своего совершенства в руках греческих художников и, по-видимому, стали неспособны к дальнейшему совершенствованию. Коринфский собор, напротив, был недавней концепцией; и хотя ничто не может превзойти элегантность и изящество, с которыми греки украсили его, новая столица никогда не приобретала у них той полноты и силы, которые так необходимы, чтобы сделать ее подходящим архитектурным украшением. Они были добавлены к нему римлянами, или, скорее, возможно, греческими художниками, действовавшими под их руководством, которые таким образом, как показано на гравюре на дереве № [181](#), создали заказ, который по богатству в сочетании с пропорциями и архитектурной приспособленностью едва ли был превзойден. Основание изящно и уместно; стержень имеет наиболее приятные пропорции, а рифление придает ему как раз необходимую степень богатства и не более; в то время как капитель, хотя и граничит с чрезмерным орнаментом, расположена настолько хорошо, что кажется как раз подходящей для той работы, которую она должна выполнять. Листья аканта, это правда, приближаются к той степени прямого подражания природе, которая, хотя и допустима в архитектурных украшениях, редко бывает целесообразной; однако они расположены настолько формально, и в них все еще остается так много условного, что, хотя, возможно, они и не заслуживают справедливой критики на этот счет, они, тем не менее, представляют собой очень яркий пример.

180. Ионный порядок.

Антаблемент не так восхитителен, как колонна. Архитрав слишком богато украшен резьбой. Очевидно, однако, что это произошло из-за того, что художник скопировал в резьбе то, что греки только рисовали, и тем самым создал сложность, далекую от приятной.

Фриз, каким мы его сейчас находим, совершенно простой; но, несомненно, при первоначальном возведении это было не так. Он должен был быть либо раскрашен (в этом случае, конечно, был раскрашен и весь орден), либо украшен бронзовыми свитками или фигурами, которые, вероятно, могли быть позолочены.

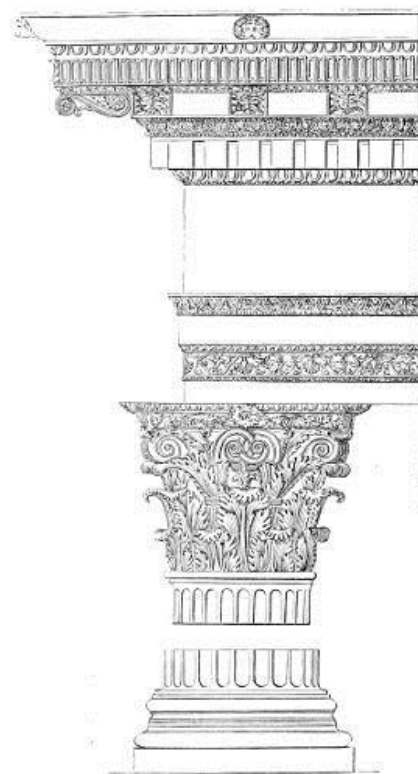
Карниз, возможно, подвергается той же критике, что и архитрав, за чрезмерное богатство, хотя это, очевидно, вызвано той же причиной, а именно воспроизведением в резьбе того, что первоначально было только расписано; что, по крайней мере, нашим северным глазам кажется более подходящим для внутреннего, чем для внешнего украшения, хотя под более чистым небом, где он был введен и использовался, это замечание вряд ли применимо.

Порядок портика Пантеона, по нашим представлениям, является более благородным образцом того, какой должна быть внешняя колонна, чем порядок Храма Юпитера Статора. Древки сделаны из одного блока, без канавок; капитель более простая; и весь антаблемент, хотя и такой же правильно пропорциональный, гораздо менее украшен и больше соответствует большей простоте целого.

Орден Храма Антонина и Фаустины - еще один пример, промежуточный между этими двумя. Колонны в данном случае очень похожи на колонны Пантеона, а архитрав простой. Фриз, однако, украшен с большим вкусом, чем любой другой в Риме, и является очень приятным примером тех традиционных изображений растений и животных, которые так хорошо подходят для архитектурных целей — больше похожих на Природу, чем у греков, но все же избегающих прямого подражания в достаточной степени, чтобы избежать притворства, будто они кажутся такими, какими они не являются и не могут быть.

Дом Карре в Ниме представляет пример фриза, украшенного с изысканным вкусом, в то время как в Баальбеке и в некоторых других примерах они настолько чрезмерно украшены, что из-за полного отсутствия покоя создается гораздо более отталкивающий эффект, чем фриз в Храме Юпитера Статора из-за его облысения.

Кроме того, в Риме или в различных частях Римской империи можно найти по меньшей мере пятьдесят разновидностей коринфских капителей, выполненных в течение трех столетий, в течение которых Рим продолжал оставаться имперским городом. Некоторые из них примечательны той элегантною простотой, которая так явно выдает руку греческого художника, в то время как другие снова демонстрируют щедрое изобилие орнамента, которое слишком характерно для римского искусства в целом. Многие, однако, содержат зачатки чего-то лучшего, чем было создано в ту эпоху; и коллекция из них дала бы больше полезных советов по оформлению капителей, чем до сих пор было доступно современным художникам.

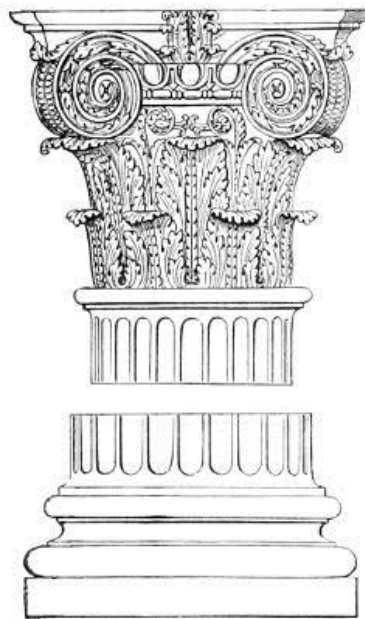


181. Коринфский орден. Из храма Юпитера Статора.

## СОСТАВНОЙ ЗАКАЗ.

Среди своих разнообразных попыток улучшить только что описанный порядок римляне наткнулись на одну, чрезвычайно характерную для всего их стиля искусства. Он известен под отличительным названием Составного ордена, хотя фактически больше похож на типичные образцы Коринфского ордена, чем на многие из тех, что отнесены к последнему наименованию.

Самым большим недостатком коринфской капители является слабость маленьких спиралей, поддерживающих углы счетов. Настоящий художник исправил бы это, добавив им силы и доведя полноту капители до самого верха. Римляне удалили всю верхнюю часть и заменили ее ионической капителью. Их единственная оригинальная идея, если ее можно так назвать, в искусстве заключалась в соединении двух непохожих вещей, чтобы создать одну, которая сочетала бы в себе красоту обеих, хотя, как правило, одно обычно служит разрушению другого. В Составной столице они никогда не могли скрыть стык; и, следовательно, несмотря на богатство и в некоторых отношениях улучшение порядка, из которого она выросла, эта столица никогда не входила в общее употребление и редко пользовалась благосклонностью, за исключением самых слепых поклонников всего, что делали римляне.



182. Составной заказ.



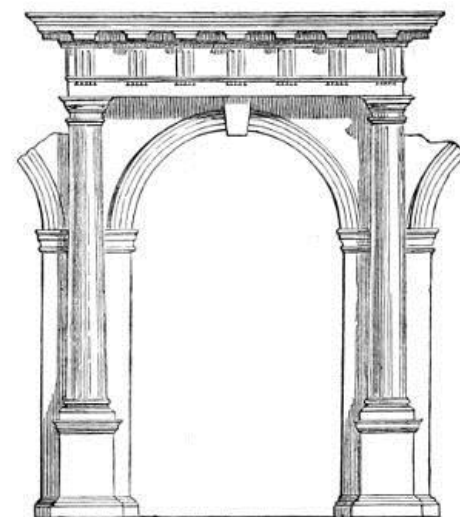
183. Основание в коринфском стиле, найденное в церкви Святого Пракседа в Риме.

В последние дни существования империи римляне предприняли еще одно нововведение, которое сулило гораздо больший успех и при незначительной доработке стало бы большим достижением для принципов архитектурного проектирования. Это было введение персидской или ассирийской основы, модифицированной в соответствии с деталями коринфского или составного ордеров. Если бы они всегда использовали это вместо квадратных пьедесталов, на которых устанавливали свои колонны, и немного ослабляли колонны при использовании с аркадами, они бы избежали многих ошибок, в которые они впадали. Однако это приложение появилось слишком поздно, чтобы его можно было использовать в целом; и уже введенные формы продолжали преобладать. В то же время очевидно, что персеполитанское основание для ионической и даже коринфской колонн было бы одним из величайших усовершенствований, которые сейчас можно было бы внедрить, особенно для внутренней архитектуры.

#### СОСТАВНЫЕ АРКАДЫ.

Однако истинным римским порядком был не какой-либо из перечисленных нами колоннообразных порядков, а расположение двух колонн, расположенных на расстоянии друг от друга, почти равном их собственной высоте, и имеющих очень длинный антаблемент, который, как следствие, требовал поддержки в центре аркой, выступающей из опор. Это, как будет видно из прилагаемой гравюры на дереве, на самом деле было всего лишь ширмой греческой архитектуры, установленной перед сооружением этрусского дизайна. Хотя и не лишенные определенного богатства эффекта, тем не менее, в том виде, в каком они использовались римлянами, эти две системы остаются слишком сильно непохожими, чтобы результат мог быть приятным, и их использование потребовало определенных дополнительных приспособлений, отнюдь не приятных. Во-первых, колонны должны были быть установлены на пьедесталах, иначе антаблемент, пропорциональный их размерам, был бы слишком тяжелым и слишком важным для столь бесполезной вещи, столь явно являвшейся простым украшением. В арку также был вставлен выступающий замковый камень. Само по себе это не вызывало возражений, но при проектировании до такой степени, чтобы выполнять функции промежуточного капитала, оно подавляло арку, не соответствуя требуемой от нее работе.

Римляне использовали эти аркады во всех трех порядках, часто один поверх другого, и пробовали различные способы согласовать конструкцию с орнаментом, но без особого эффекта. Похоже, они всегда считали диссонанс недостатком и в конце концов избавились от него, но сделали ли они это наилучшим образом, не совсем ясно. Наиболее очевидным способом добиться этого, без сомнения, было бы вообще отказаться от колонн, согнуть архитрав, как это обычно делается, вокруг арки, а затем вставить фриз и карнизы в стену, используя их как струнный ход. Небольшая практика вскоре позволила бы им — обшив пирс панелями, обрезав его углы или каким-либо подобным способом - добиться требуемой легкости или орнамента и, таким образом, действительно изобрести новый порядок.



184. Дорическая аркада.

Однако римляне придерживались другого курса. Что они сделали, так это полностью убрали опору и заменили ее столбом, снятым с пьедестала. Это, конечно, было достигнуто не сразу, но стало результатом многих испытаний и ухищрений. Один из самых ранних из них наблюдается в Ионическом храме Согласия, о котором упоминалось ранее, в котором скрытая арка перекинута с верхушки каждой колонны, но над антаблементом, чтобы снять весь вес надстройки с карниза между колоннами. Когда это было сделано, стало ясно, что столь глубокий антаблемент больше не требуется и что его можно либо полностью опустить, как это иногда делалось в центральном межколонном пространстве, либо очень сильно уменьшить. В Талавере в Испании есть старый храм, который является хорошим примером первого способа; а римские ворота в Дамаске - замечательный пример последнего. Там архитрав, фриз и карниз перекинуты в виде арки от пирса к пирсу, что представляет собой новую особенность в архитектурном дизайне.



185. Вид во внутреннем дворе дворца в Спалато

В правление Диоклетиана мы обнаруживаем, что все эти изменения уже были внесены во внутреннюю архитектуру, как показано на гравюре на дереве № [185](#), представляющей большой двор его дворца в Спалато, где на одном конце антаблемент изогнут в виде арки



над центральным межколонным пространством, в то время как на каждой стороне двора арки берут начало непосредственно от капителей колонн.

Если бы римляне в этот период больше стремились улучшить свою внешнюю архитектуру, нет никаких сомнений в том, что они предпочли бы отказаться от всего антаблемента: но в то время почти все их усилия были направлены на внутреннее благоустройство, и нередко в ущерб внешнему. Действительно, вся история римского искусства, со времен Августа до Константина, представляет собой переход от внешней архитектуры греков к внутреннему украшению христиан. Сначала мы видим, что кельи храма постепенно увеличиваются за счет перистиля и, наконец, в некоторых случаях полностью перекрывают их. Их базилики и залы становятся более важными, чем портики, и почти в каждом случае внешний вид приносится в жертву внутреннему устройству. Для интерьера арка, опирающаяся на круглую колонну, очевидно, гораздо более уместна, чем арка, опирающаяся на опору. Снаружи, напротив, наиболее подходящим является квадратная арка, потому что колонна не может поддерживать стену достаточной толщины. Этот недостаток не был устранен до тех пор, пока готические архитекторы не разработали план соединения двух или более колонн вместе; но этот момент не был достигнут в то время, когда с падением Рима весь прогресс в искусстве был фактически остановлен на некоторое время.

## ХРАМЫ.

Пожалуй, ничто так не поражает исследователя архитектурной истории Рима, как крайняя незначительность его храмов по сравнению с другими зданиями имперского города и некоторыми современными храмами, найденными в провинциях. Единственный сохранившийся храм, достойный такой столицы, - это Пантеон. Все остальные сейчас представляют собой лишь фрагменты, по которым мы с трудом можем восстановить даже планы зданий, не говоря уже об их эффекте. В настоящее время у нас нет возможности составить мнение о великом национальном храме Юпитера Капитолийского, поскольку до настоящего времени не сохранилось ни его следов, ни какого-либо вразумительного описания. То, что он был этрусского происхождения и сохранил свою первоначальную форму до наших дней, заставляет нас предположить, что сам храм был небольшим и что его великолепие, если таковое и было, ограничивалось оградой и фундаментом, которые, возможно, были огромными.

От эпохи Августа у нас нет ничего, кроме остатков трех храмов, каждый из которых состоял всего из трех колонн; а раскопок, произведенных вокруг них, недостаточно, чтобы достаточно ясно представить даже их планы.

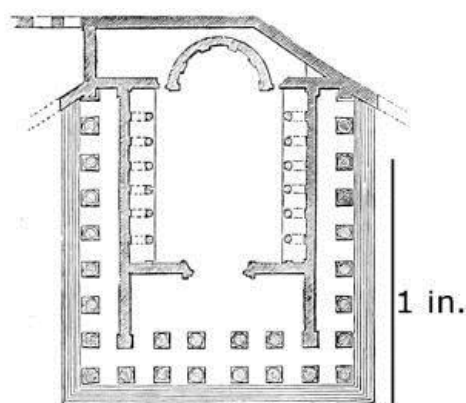
Самым замечательным был памятник Юпитеру Статору на Форуме, на красивые детали которого уже упоминались и были описаны. Этот храм был восьмиэтажным спереди. Он был возведен на стилобате высотой 22 фута, крайняя ширина которого составляла 98 футов, и это максимально соответствует 100 римским футам. Угловые колонны имели длину 85 футов от центра до центра. Высота колонн составляла 48 футов, а антаблемента - 12 футов 6 дюймов.<sup>[165]</sup> Вполне вероятно, что вся высота до вершины фронтона была почти равна крайней ширине, и что так оно и было задумано.

Колонны, безусловно, простирались по обоим флангам, и храм в целом восстановлен как перистиль, но, по-видимому, без каких-либо полномочий. По аналогии с другими храмами кажется более вероятным, что с каждой стороны было не более восьми или десяти колонн и что апсида целлы образовывала окончание, противоположное портику.



Храм, ближайший к этому по расположению и стилю, - храм Юпитера Тонанского.<sup>[166]</sup> Орден в данном случае имеет несколько меньшие размеры, чем в только что описанном храме, и очень плохое исполнение. Храм тоже был намного меньше, имея всего шесть колонн спереди, и, судя по его расположению, у него не могло быть больше этого числа по бокам, так что его крайние размеры, вероятно, составляли около 70 футов на 85.

Третий - храм Марса Ультора, план которого прилагается; хотя сейчас он так же полностью разрушен, как и два других, во времена Анта. Сабакко и Палладио, по-видимому, сохранилось достаточно останков, чтобы оправдать попытку реставрации. Как будет видно, он почти квадратный в плане (112 на 120 футов). Целла здесь является гораздо более важной частью, чем обычно в греческих храмах, и заканчивается апсидой, которая впоследствии стала характерной для всех культовых сооружений. Позади целлы и с каждой стороны был высокий экран из стен и арок, часть которых сохранилась до сих пор и образует совершенно новое дополнение, не похожее ни на что, что до сих пор встречалось при любом известном ныне храме.



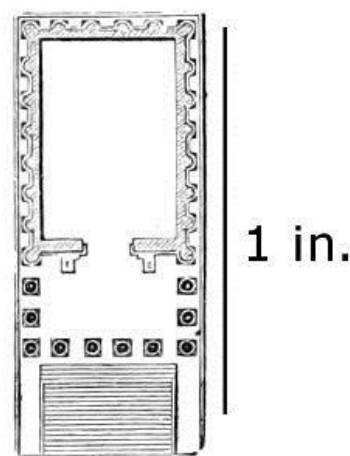
186. Храм Марса Крайнего. (Из "Рима" Креси.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Следующий класс храмов, называемых псевдо-периферийными (или те, в которых целла занимает всю заднюю часть), как правило, более современные и, безусловно, более полностью римские, чем эти последние. Одним из лучших образцов архитектуры Рима является храм Антонина и Фаустины, небольшое здание размером 72 на 120 футов. Существует также очень элегантный маленький ионический храм этого класса, называемый храмом Фортуны Вирилис; в то время как Ионический храм Согласия, построенный Веспасианом и упомянутый выше, по-видимому, также принадлежал к этому классу. Таким был храм на форуме в Помпеях; но лучшим образцом, дошедшим до нас, является так называемый Maison Carrée в Ниме, который действительно является одним из самых элегантных храмов римского мира, вероятно, во многом благодаря своей красоте вкусу

греческих колонистов, давно обосновавшихся по соседству. Это шестиэтажный дом с 11 колоннами по бокам, 3 из которых стоят свободно и принадлежат портику; остальные 8 прикреплены к стенам целлы. Храм небольшой, всего 45 на 85 футов, но красота его пропорций и элегантность деталей таковы, что он вызывает восхищение у каждого зрителя.

Дата постройки этого храма не была достоверно установлена. По отверстиям от гвоздей в надписи на фризе пытались разобрать имена Кая и Луция Цезаря, и в стиле его архитектуры нет ничего, что противоречило бы этой гипотезе. Даже если бы здания в столице были такими, чтобы сделать эту дату двусмысленной, вряд ли было бы безопасно применять какой-либо аргумент, основанный на них, к провинциальному образцу, возведенному посреди греческой колонии. Если бы не их свидетельства, мы могли бы почти вообразить, что его стиль отражает эпоху Траяна.

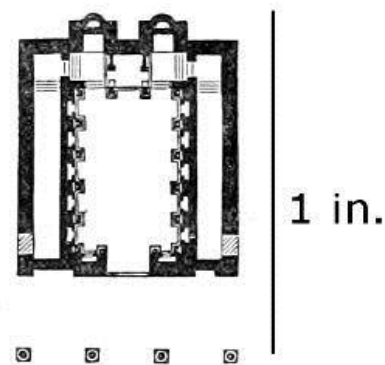
Храм Дианы в том же городе - еще одно сооружение, отличающееся исключительной красотой деталей и интересное своеобразием своего плана. За исключением портика, он почти квадратный, 70 на 65 футов, и состоит из



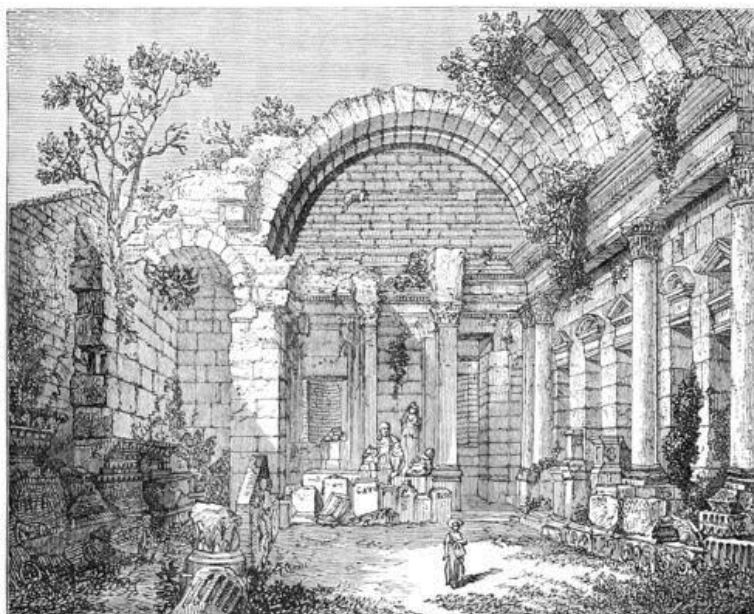
187. Plan of Maison Carrée at Nîmes. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

целлы, покрытой каменным ребристым сводом, напору которого противодействуют своды меньшего размера, перекинутые через два боковых прохода, которые, однако, не открываются в целлу. Колонны в целле отделены от стены, что особенно интересно как источник многого из того, что мы впоследствии находим в готических работах. (Несколько похожее расположение найдено в небольшом храме в Баальбеке (Гравюра на дереве № [197](#)), где, однако, перистиль занимает то же положение, что и проходы в Ниме, а именно, противостоит выступу свода над целлой.)

Во всем этом здании архитектурные детали непревзойденны по разнообразию и элегантности среди всех, что можно найти в мегаполисе, и применяются здесь со свободой и элегантностью, свидетельствующими о присутствии греческого духа даже в этом отдаленном уголке Империи. Другой интересной особенностью является крыльцо. Его поддерживали четыре тонкие колонны необычайно элегантного дизайна, но расположенные так широко друг от друга, что они не могли нести каменный антаблемент. Трудно догадаться, какой могла быть форма деревянных опор; но углубление, которое все еще сохранилось в стенах храма, показывает, что оно должно было иметь глубину восемь или десять футов и, следовательно, вероятно, этрусской формы (Гравюра на дереве № [167](#)); хотя, возможно, оно имело круглую арочную форму между колоннами.<sup>[167](#)</sup>



188. План храма Дианы в Ниме. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



189. Вид на интерьер храма Дианы в Ниме. (Из Лаборда.)

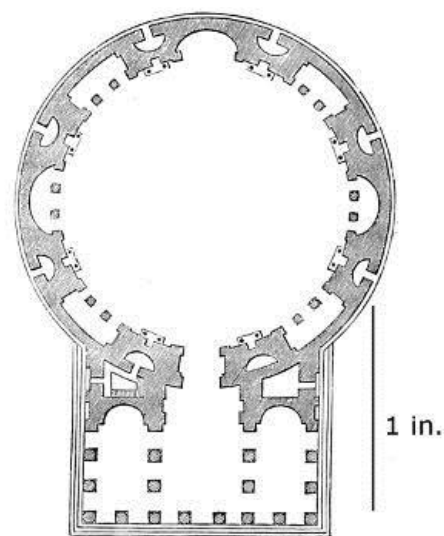
Еще одна особенность заключается в том, что свет проникал через портик через большое полукруглое окно, как это делается в буддийских пещерах в Индии; это, насколько мне известно, самый совершенный способ освещения интерьера храма, который когда-либо был обнаружен.

Недалеко от Колизея, в направлении Форума, все еще можно увидеть остатки большого двойного храма, построенного императором Адрианом и посвященного Венере и Риму, и состоящего из руин его двух келий, каждая площадью около 70 квадратных футов,

перекрытых туннельными сводами и расположенных спина к спине, так что их апсиды соприкасаются друг с другом. Они стоят на платформе длиной 480 футов и шириной 330 футов; и обычно предполагается, что на краю этой платформы когда-то стояли 56 огромных колонн высотой 65 футов, таким образом формируя все в один большой периферийный храм. Говорят, что некоторые фрагменты таких колонн найдены по соседству, но ни одна из них сейчас не возведена — на ее месте нет даже основания, — и ни одна из ее колонн не может быть отнесена к каким-либо другим зданиям. Таким образом, эта часть планировки очень проблематична, и я был бы скорее склонен восстановить ее, как это сделали Палладио и более старые архитекторы, с коридором из десяти небольших колонн перед каждой из камер. Если бы мы могли предположить, что план этого храма действительно был периферийным, как и предполагалось, это должно было быть здание, достойное имперского города и великолепия императора, которому приписывается его возведение.

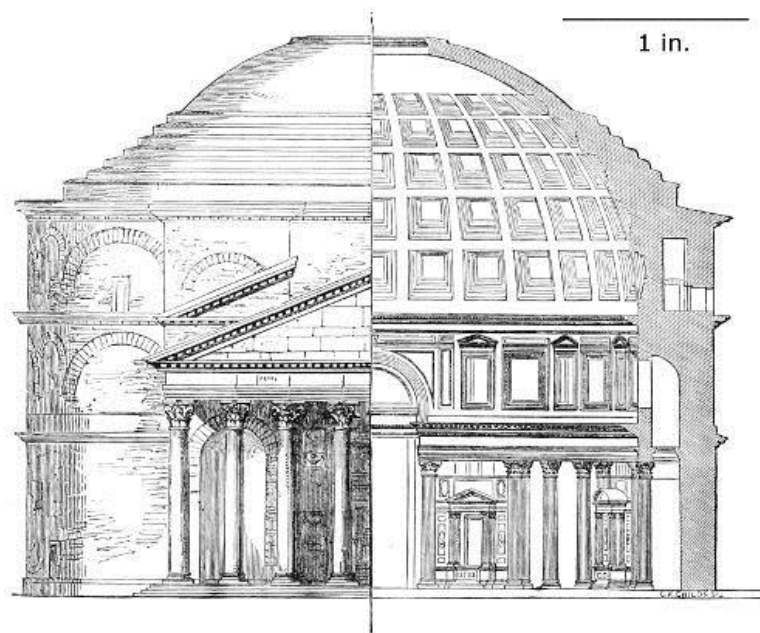
Более совершенным и интересным, чем любой из них, является Пантеон, который, несомненно, является одним из прекраснейших храмов древнего мира. Внешне его эффект сильно разрушается из-за того, что две его части, круглая и прямоугольная, так непохожи по стилю и так неуместно соединены вместе. Особенно портику, который сам по себе является лучшим из всех экспонатов Рима, очень вредит то, что он является приставкой к массе, которая подавляет его и не гармонирует ни с одной из его линий. Высота его фронтона, возможно, также несколько завышена, но, несмотря на все это, его шестнадцать колонн, стержень каждой из которых состоит из цельного блока, и простое величие деталей делают его, пожалуй, наиболее удовлетворительным образцом в своем классе.

Колонны расположены в этруском стиле, поскольку первоначально они располагались перед трехклеточными храмами. Однако в том виде, в каком они стоят сейчас, они пристроены к ротонде несимметрично и настолько неуклюже, что эти два объекта определенно не являются частью одного и того же дизайна и не принадлежат к одному и тому же возрасту. Либо портик был пристроен к ранее существовавшей ротонде, либо ротонда находится намного дальше портика. К сожалению, две надписи на портике вряд ли помогут решить проблему. В основном из них говорится, что он был построен М. Агриппой, но “это” может относиться только к ротонде и, возможно, было установлено там теми, кто во времена Аврелия <sup>[160]</sup> ремонтировал храм, который “пришел в упадок от возраста”. Вряд ли это при каких-либо обстоятельствах можно было бы приписать ротонде, которая не проявляет никаких признаков разрушения в течение последних семнадцати столетий жестокого обращения и небрежения и может прослужить еще столько же без ущерба для своей устойчивости, но это можно сказать о портике, который, будь он деревянным, как это обычно делалось в этруских портиках, через 200 лет запросто мог потребовать ремонта и перестройки. После более тщательного осмотра на месте я убедился, что портик был пристроен к ротонде в какой-то более поздний период. Если Агриппой, то купол должен принадлежать республиканским временам; если Севером, то это мог быть, как обычно предполагается, зал Терм Агриппы. <sup>[161]</sup> В целом я не знаю ни одного здания, дата и устройство которого были бы столь необычными, как это. Хотя это есть и всегда должно было быть одним из самых выдающихся зданий Рима и наиболее важным из-за его размера и дизайна, я не знаю ни одного другого здания в Риме, дату постройки или первоначальное назначение которого было бы так трудно определить.



190. План Пантеона в Риме.  
Масштаб 100 футов на 1 дюйм.





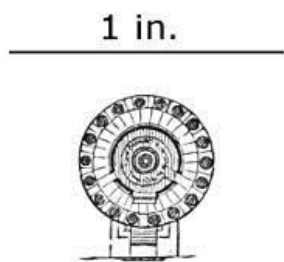
191. Половина возвышения, половина секции Пантеона в Риме. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Внутренне, пожалуй, самым большим недостатком здания является недостаточная высота в перпендикулярной части, которую купол, кажется, подавляет. Эта ошибка усугубляется тем, что нижняя часть разделена на два этажа, а над нижним помещен чердак. Первый дефект, возможно, возник из-за того, что архитектор хотел сохранить стены в некоторой пропорции к портику. Последнее является особенностью эпохи, в которую, как я полагаю, был реконструирован этот храм, когда два или более этажей, по-видимому, стали непрямым условием архитектурного проектирования. Мы должны также приписать практике той эпохи метод прорезания антаблемента арками больших ниш, как показано на разрезе последней гравюры на дереве. Уже указывалось, что это стало характерной чертой стиля в то время, когда круглая часть этого храма была устроена так, как она выглядит в настоящее время.

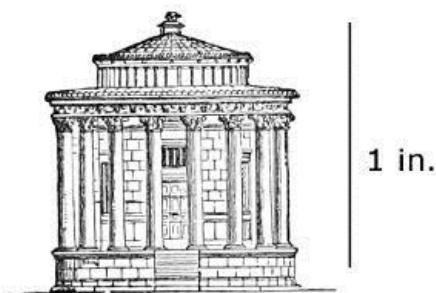
Несмотря на эти недостатки и многие другие детали, которые можно было бы упомянуть, в пропорциях этого великого храма есть величие и простота, которые по-прежнему делают его одним из самых прекрасных и возвышенных интерьеров в мире, а размеры его купола, 145 футов 6 дюймов в размахе и 147 дюймов в высоту, еще не превзойдены ни одним последующим возведением. Хотя он лишен бронзового покрытия<sup>[170]</sup> и большей части тех украшений, от которых в основном зависел эффект, и хотя они были заменены безвкусными и неуместными модернизмами, все же ничто не может разрушить эффект такого обширного дизайна и такой просто грандиозной формы. Кроме того, он обладает еще одним элементом архитектурного величия, заключающимся в наличии единственного окна, расположенного высоко в здании. Я не знаю других храмов, обладающих этой особенностью, за исключением великих буддийских базилик, высеченных в скале в Индии. В них свет представлен еще более художественно, чем здесь; но, тем не менее, этот огромный глаз, обращенный к небесам, безусловно, является самой благородной концепцией освещения здания, которую можно найти в Европе.

Помимо этой большой ротонды, в Риме или недалеко от него есть еще два круглых храма. Один из них в Тиволи, изображенный в плане и с рельефом на прилагаемых гравюрах на дереве (№ [192](#) и [193](#)), давно известен и вызывает восхищение; другой, недалеко от входа в Большую клоаку, имеет камеру, окруженную двадцатью коринфскими колоннами

необычайно стройных пропорций. Оба они, вероятно, стоят на этрусских стоянках; они, безусловно, этрусские по форме и, весьма вероятно, посвящены пеласгическим божествам, Весте или Кибеле.



192. План храма в Тиволи. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



193. Восстановленное возвышение храма в Тиволи. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Как по размерам, так и по дизайну они составляют совершенную противоположность Пантеону, как и следовало ожидать, учитывая, что оба они принадлежат к эпохе искусства Августа: следовательно, целла невелика, ее интерьер не украшен, и все искусство и расходы расточаются на внешние элементы, особенно на перистиль, демонстрируя сильнее, чем даже прямоугольный храм, все еще сохраняющееся преобладание греческого вкуса, который постепенно угасал в течение всего периода Империи.

Следует сожалеть, что точные даты обоих этих храмов неизвестны, поскольку храм в Тиволи представляет собой самый прочный образец известной коринфской колонны, а в Риме - самый тонкий, это могло бы привести к некоторым важным выводам, если бы мы могли быть уверены, который из двух был старше. Возможно, однако, что это различие в стиле не имеет никакой связи с относительным возрастом двух зданий, а является просто примером хорошего вкуса эпохи, к которой они принадлежат. Римский пример, расположенный в низком и плоском месте, требовал всей высоты, которую ему можно было придать; тот, что в Тиволи, расположенный на краю скалы, требовал такой солидности, какую допускал орден, чтобы он не выглядел бедным и небезопасным. Готический или греческий архитектор, несомненно, сделал бы это различие.

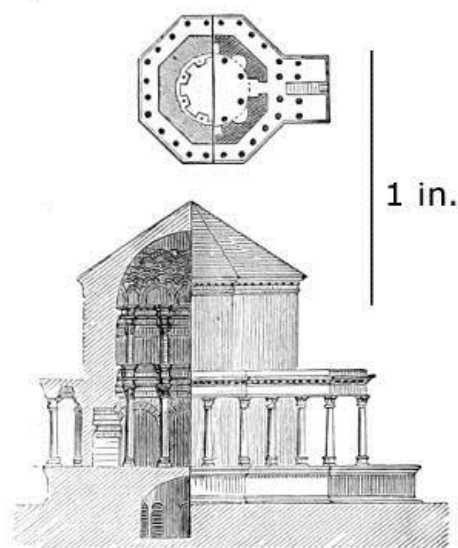
Еще один шаг к современному стилю круглых храмов был сделан перед падением Западной империи в храме, который Диоклетиан построил в своем дворце в Спалато. Внутри храм круглый, 28 футов в диаметре, а высота перпендикулярной части к выступу купола примерно равна его ширине. Это гораздо более приятная пропорция, чем мы находим в Пантеоне; возможно, самое лучшее, что когда-либо использовалось. Внешне здание представляет собой восьмиугольник, окруженный низким карликовым перистилем, совсем не похожим на тот, что использовался в старых образцах. Эта угловатость, безусловно,

является большим улучшением, придающим выразительность и характер зданию и обеспечивающим плоские фасады для входов или веранд; но перистиль слишком низок и портит достоинство всего здания.<sup>[121]</sup>

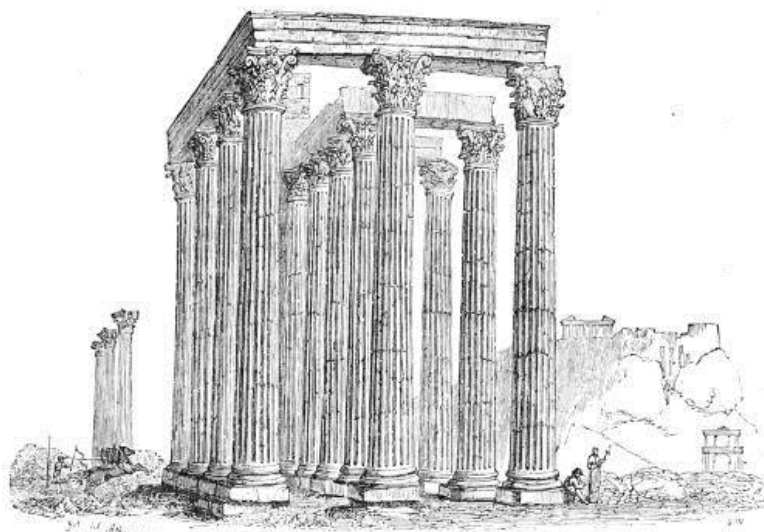
Для нас его главный интерес состоит в том, что он чрезвычайно похож на христианские баптистерии, которые были возведены в последующие столетия и которые были копиями, но очень слегка измененными, зданий этого класса.

### Афины.

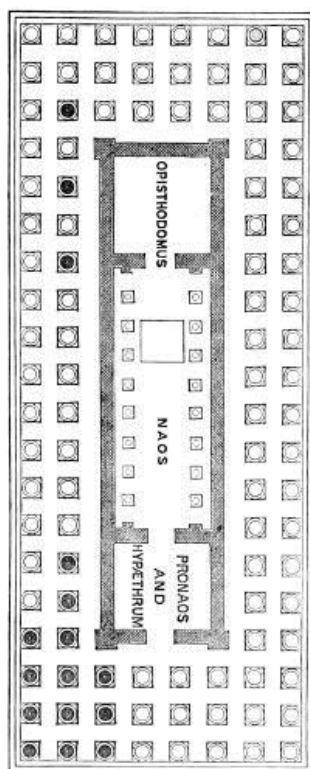
Даже если предположить, что Адриан достроил великий Храм Венеры в Риме так, как принято считать, он должен был намного превзойти великий храм Юпитера Олимпийского в Афинах, который, хотя, вероятно, и не был возведен полностью, определенно был закончен этим императором. Спереди это был восьмистильный храм,<sup>[172]</sup> с двойным рядом из 20 колонн на каждом фланге, так что в нем не могло быть меньше 106 колонн, все около 58 футов в высоту, самого элегантного коринфского ордера, представляя в целом группу гораздо большего величия, чем в любом другом известном нам храме такого класса в древнем мире. Его линейные размеры также, как видно из плана (гравюра на дереве № [195](#)), соперничали только с двумя великими сицилийскими храмами в Селине и Агридженте (гравюры на дереве № [151](#), [152](#)). Он был 135 футов в ширину и 354 в длину, или почти таких же размеров, как большой гипостильный зал в Карнаке, от которого, однако, он отличается наиболее существенно, являясь прекрасным примером интерьера, который при всем своем величии зависел от внешнего расположения его колонн. Открытия м-ра Пенроуза в 1884 году показывают, что сзади был *opisthodomus*, а перед целлой - вестибюль или площадка, которые, возможно, были гипетральными, чтобы пропускать свет внутрь. Это расположение стало настолько распространенным в раннехристианском мире, что для него, должно быть, существовал какой-то прецедент; что, в дополнение к другим причинам,<sup>[173]</sup> сильно склоняет меня к мысли, что расположение, показанное на плане, правильное.



194. План и высота храма во дворце Диоклетиана в Сплато. Масштаб для плана от 100 футов до 1 дюйма; для высоты от 50 футов до 1 дюйма



195. Руины храма Юпитера Олимпийского в Афинах.

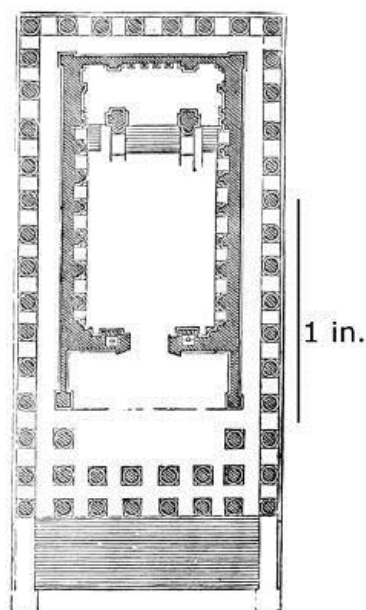


196. План храма Юпитера Олимпийского в Афинах.

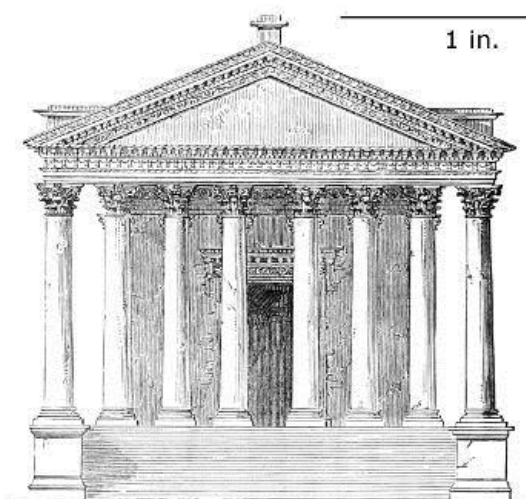
#### БААЛЬБЕК.

Храмы Пальмиры и Канговара уже упоминались, когда мы говорили об иерусалимских храмах, к какому классу они, по-видимому, принадлежат по своему общему устройству, хотя их детали заимствованы из римской архитектуры. Это, однако, не относится к храмам в Баальбеке, которые вместе взятые и с их сопровождением образуют самую великолепную храмовую группу, оставшуюся нам на сегодняшний день, для своего класса и эпохи. Великий храм, если бы его достроили (чего, однако, вероятно, так и не было), был бы примерно 160 футов к 290 году и, следовательно, как коринфский храм уступал бы только храму Юпитера Олимпийского в Афинах. Сейчас сохранилось только девять из его колоссальных колонн, но основания большинства остальных находятся *на месте*. Едва ли менее величественным, чем сам храм, был двор, в котором он стоял, площадью более 380 квадратных футов, окруженный с трех сторон утопленными портиками самого буйного богатства, хотя, возможно, и довольно сомнительного вкуса. Перед ним находился шестиугольный двор необычайной красоты, с благородным портиком из 12 коринфских колонн, с двумя квадратными блоками каменной кладки на каждом конце. Общая протяженность портика составляет 260 футов, и в своем роде ему, пожалуй, нет равных, особенно среди построек столь поздней эпохи, к которой он относится.





197. План Малого храма в Баальбеке. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



198. Высота Малого храма в Баальбеке. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Другой, или храм поменьше, стоит рядом с большим. Его размеры в обычном масштабе показаны на плане (Гравюра на дереве № [197](#)). Он больше любого из римских периферийных храмов, размером 117 на 227 футов, или, скорее, превышает размеры Парфенона в Афинах, а его портик шире и выше, чем у Пантеона в Риме. Если бы этот портик был применен к этому зданию, наклон его фронтона точно совпал бы с наклоном верхнего наклонного карниза и был бы максимально возможным усовершенствованием этого здания. Как бы то ни было, это, безусловно, самый пропорциональный и изящный римский портик первого класса, который сохранился до наших дней в состоянии достаточной завершенности, чтобы позволить нам судить о его эффекте.

Интерьер целлы был богато украшен нишами и пилястрами и перекрыт ребристым кессонным сводом, примечательным, как и каждая часть этого здания, скорее изобилием, чем хорошим вкусом украшений.

Одной из главных особенностей этой группы зданий является огромный размер некоторых камней, использованных в фундаменте великого храма: три из них в среднем около 63 футов в длину и 10 футов 5 дюймов. в ширину и 13 футов в высоту. Четвертый, аналогичных размеров, находится в карьере, который, по расчетам, должен весить в одиночку более 1100 тонн в грубом состоянии, или почти столько же, сколько одна из труб Британского моста. Нелегко понять, почему были задействованы такие массы людей. Если бы они использовались в качестве камней фундамента, их использование было бы очевидным, но они размещены поверх нескольких рядов камней меньшего размера, примерно на полпути вверх по стене террасы, как простые связующие камни, очевидно, для галочки. Это правда, что во многих местах Библии и у Иосифа Флавия ни на чем так сильно не настаивают, как на огромных размерах камней, использованных при строительстве Храма и стен Иерусалима, причем основная масса использованных материалов, по-видимому, считалась делом гораздо более важным, чем архитектура. Вероятно, именно такое чувство привело их к работе здесь, хотя, если бы эти огромные камни были установлены вертикально, как это сделали бы египтяне, нам было бы легче понять, почему из-за них были понесены такие большие расходы. Как бы то ни было, кажется, нет причин сомневаться в том, что они того же возраста, что и храмы, которые они поддерживают, хотя их использование, безусловно, является исключительным в римских храмах этого класса.

## ГЛАВА IV.

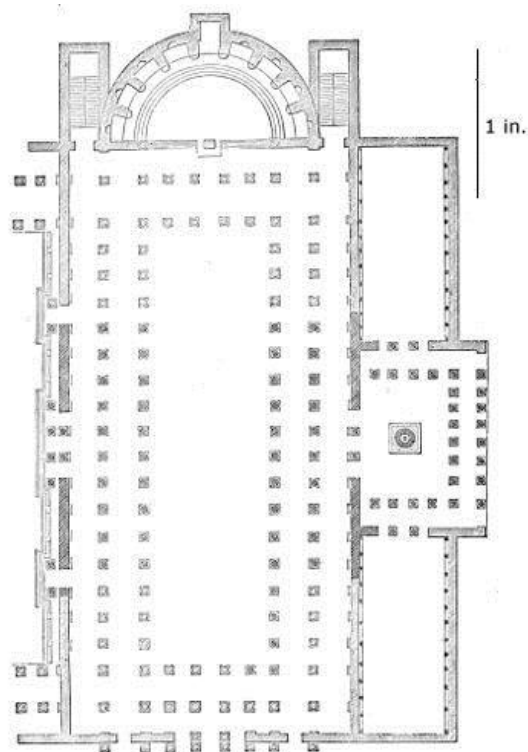
### БАЗИЛИКИ, ТЕАТРЫ И БАНИ.

#### Содержание.

Базилики Траяна и Максенция—Провинциальные базилики—Театр в Оранже—Колизей—Провинциальные амфитеатры—Термы Диоклетиана.

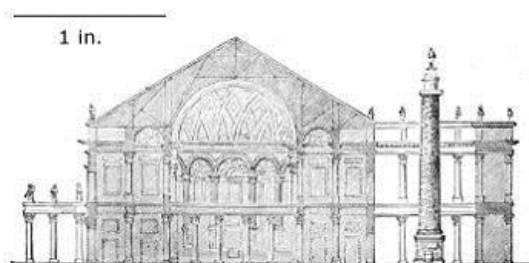
#### Базилики.

Мы уже видели, что по размерам и великолепию храмы Рима были одними из наименее примечательных из его общественных зданий. Можно усомниться в том, что в глазах самих римлян храмы были в каком-либо отношении столь же важными и почитаемыми, как базилики. Люди больше заботились о правительстве и справедливости, чем о религии, и, следовательно, уделяли больше внимания делам базилик, чем храмам. Наши средства на реставрацию зданий этого класса в настоящее время невелики, прежде всего из-за их незначительной конструкции и из-за того, что материалы, из которых они были изготовлены, настолько подходили для строительства христианских базилик, что широко использовались для этой цели. Однако случилось так, что остатки, которыми мы располагаем, представляют собой то, что, как нам известно, является руинами двух самых великолепных зданий этого класса в Риме, и они достаточно завершены, чтобы позволить нам восстановить их планы со значительной уверенностью. Также удачно, что одна из них, базилика Ульпиана или Траяна, является типичным образцом базилик с деревянными крышами; другая, базилика Максенция, обычно называемая Храмом Мира, является самой благородной из сводчатых.



199. План базилики Траяна в Риме. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Часть, заштрихованная темнее, - это все, что не покрыто.



200. Отреставрированная секция базилики Траяна. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

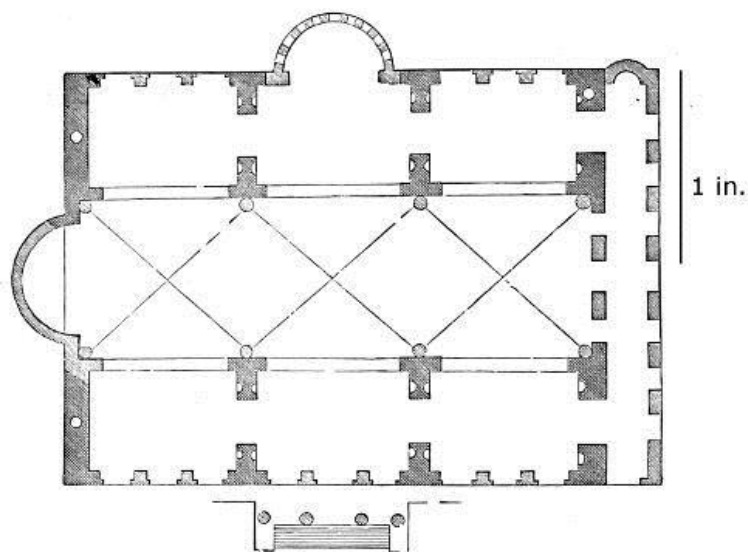
Прямоугольная часть базилики Траяна имела 180 футов в ширину и чуть более чем в два раза больше в длину, но поскольку ни один из концов еще не был раскопан, точные измерения в продольном направлении не установлены. Он был разделен на пять проходов четырьмя рядами колонн, каждая высотой около 35 футов, центральная шириной 87 футов, а боковые проходы шириной 23 фута 4 дюйма. каждый. Центр был покрыт деревянной крышей полукруглой формы,<sup>[174]</sup> покрытый, по-видимому, бронзовыми пластинами, богато орнаментированными и позолоченными. Над боковыми нефами располагалась галерея, свод которой поддерживался верхним рядом колонн. Из тех же колонн вырастали арки большого центрального прохода. Таким образом, общая внутренняя высота была, вероятно, около 120 футов, или выше, чем у любого английского собора, хотя и не такой высокой, как у некоторых немецких и французских церквей.

На одном конце находилась большая полукруглая апсида, задняя часть которой была приподнята, к ней вел полукруглый ряд ступеней. В центре этой платформы находилось приподнятое сиденье квестора или другого магистрата, который председательствовал. С

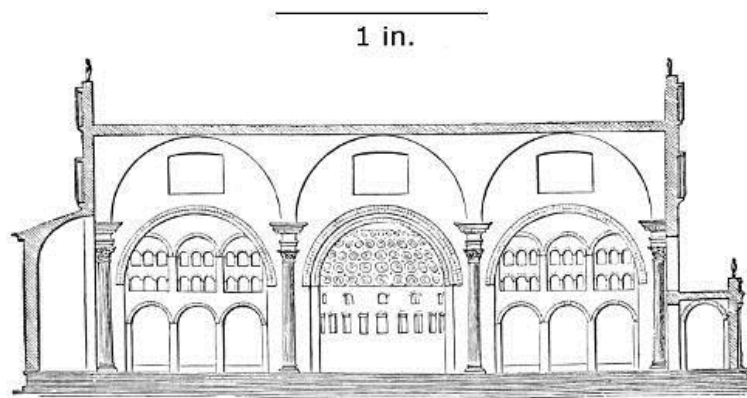
каждой стороны, на ступеньках, были места для оценщиков или других лиц, вовлеченных в осуществляемый бизнес. Перед апсидой был установлен алтарь, на котором совершалось жертвоприношение перед началом любого важного общественного дела.<sup>[175]</sup>

Внешне эта базилика не могла бы похвастаться большим великолепием. Вход в него осуществлялся со стороны Форума (слева от плана и разреза) через один тройной дверной проем в центре и два одиночных по обе стороны, обрамленных неглубокими портиками с колоннами той же высоты, что и те, что использовались внутри. Они поддерживали статуи, или, скорее, судя по монетам, изображающим здание рилиевос, которое, возможно, и выделяло здание, спроектированное таким образом, но вряд ли могло придать ему большое достоинство. В конце, противоположном от апсиды, по-видимому, преобладало аналогичное расположение.

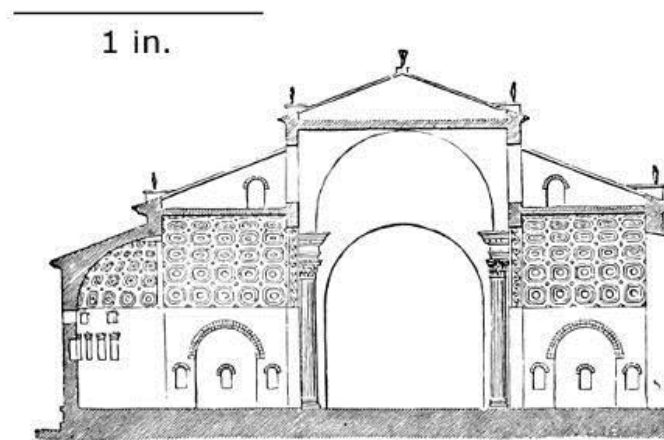
Этот способ использования колонн высотой всего в половину высоты здания, должно быть, сильно разрушал их эффект и общее величие сооружения, но примерно в то же время он стал скорее правилом, чем исключением, и впоследствии был принят для храмов и любого другого класса зданий, так что было явным улучшением, когда арка заняла место горизонтального архитрава и карниза; последние всегда предполагали крышу и становились совершенно неуместными, когда применялись в качестве простого декоративного дополнения на половине высоты фасада. Интерьер базилики был, однако, важным элементом, которому был полностью принесен в жертву внешний вид, и переход в архитектурном дизайне, о котором мы упоминали ранее, происходил гораздо быстрее в базиликах, которые были совершенно новой формой строительства, чем в храмах, внешний вид которых стал священным благодаря традициям прошлых веков.



201. План базилики Максенция. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



202. Продольный разрез базилики Максенция. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

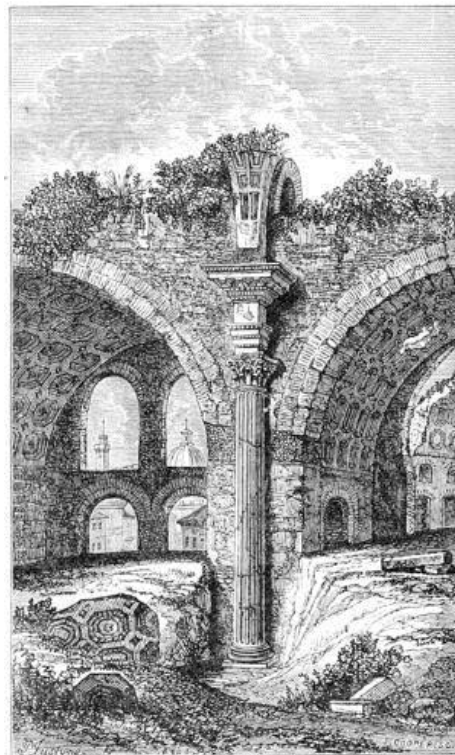


203. Поперечный разрез базилики Максенция. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Базилика Максенция, которая, вероятно, не была полностью достроена до правления Константина, была несколько шире базилики Траяна, ее расстояние между стенами составляло 195 футов, но она была на 100 футов меньше в длину. Центральный проход был почти такой же ширины - 83 фута между стенами и 120 футов в высоту. Однако в строительстве этих двух храмов была огромная разница; настолько большая, что мы поражены, увидев, насколько быстрым был прогресс за промежуток менее чем в два столетия, прошедший между строительством двух базилик.

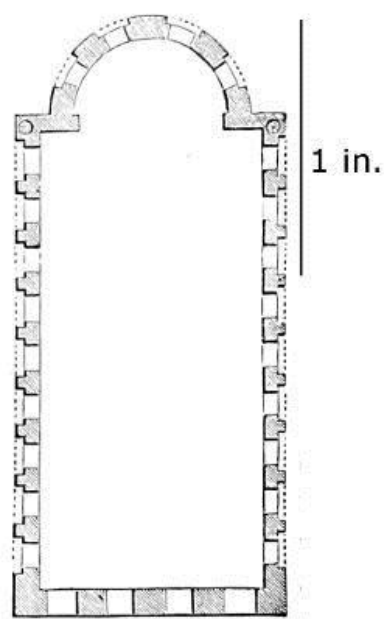
В этом здании не использовались колонны, за исключением восьми огромных колонн перед опорами, которые использовались просто как украшения или как сводчатые шахты в готических соборах, чтобы поддерживать подпружинивание сводов внешне, хотя и не по конструкции.<sup>(176)</sup> Боковые проходы были перекрыты тремя огромными арками, каждая длиной 74 фута, а в центре - огромным пересекающимся сводом из трех отсеков. Форма их будет понятна из прилагаемых разделов (гравюры на дереве № [202](#) и [203](#)), один из которых сделан в продольном направлении, другой - поперек здания. Как видно из них, все выступы собраны в одном месте, и для их приема там установлена опора: действительно, почти все особенности, впоследствии обнаруженные в готических сводах, здесь использованы в гораздо более грандиозном масштабе, чем когда-либо пытались готические архитекторы; но в то же время следует признать, что последние, при меньших размерах, часто достигались более художественной обработкой материалов для получения такого грандиозного эффекта и гораздо большей действительной красоты, чем когда-либо достигались в больших переходных залах римлян. Крупность частей римских зданий действительно была их основным недостатком, поскольку вследствие этого все они должны были казаться меньше, чем были на самом деле, тогда как во всех готических соборах повторение и малость составных частей приводит к увеличению их реальных размеров.

Крыши этих залов имели одну особенность, которую было бы неплохо скопировать средневековым архитекторам, поскольку все они были или, по крайней мере, могли быть честно использованы в качестве крыш без какой-либо необходимости покрывать их другими деревянными перекрытиями, как, к сожалению, было со всеми готическими сводами. Это правда, что, возможно, это одна из причин их разрушения, поскольку, будучи только покрытой цементом, дождь размыл поверхность, как неизбежно должно быть в случае с любым составом такого рода, выставленным горизонтально навстречу погодным условиям, а когда она исчезла, влага вскоре проникла через щели каменной кладки, разрушив устойчивость свода. Тем не менее, некоторые из них в Риме сопротивлялись в течение пятнадцати столетий, после снятия любого покрытия, которое у них когда-либо могло быть, всем воздействиям климата и ветхости, в то время как нет ни одного готического свода вдвое меньших размеров, который простоял бы столетие после снятия его деревянной защиты. Строительство хранилища, способного противостоять разрушительному воздействию атмосферы, по-прежнему остается проблемой, которую предстоит решить современным архитекторам. До тех пор, пока это не будет достигнуто, мы должны считать крыши, полностью сделанные из настоящего дерева, предпочтительнее обманчивых каменных потолков, которые были так популярны в средние века.



204. Колонна базилики  
Максентиана. (Со старой  
гравюры, цитируемой  
Летаруйи.)





205. План базилики в Трее. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

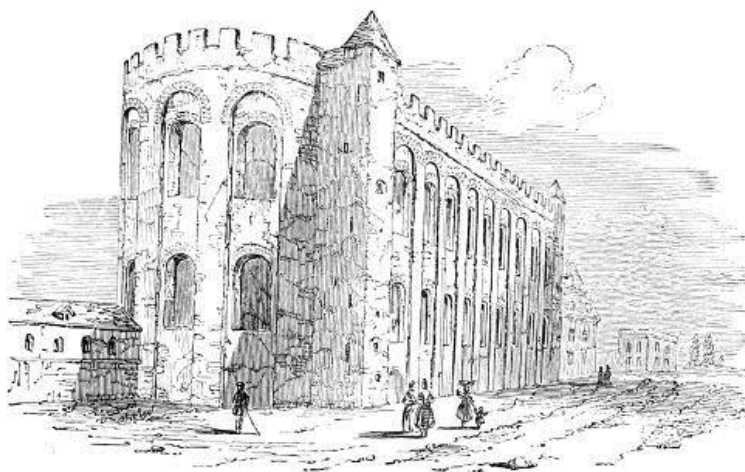


206. Внутренний вид базилики в Трее.

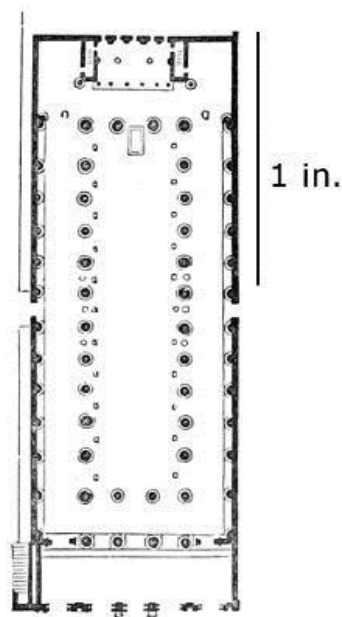
Почти все провинциальные базилики Римской империи погибли, вероятно, из-за того, что их превратили сначала в церкви, для чего они были так превосходно приспособлены, а затем перестроили в соответствии с требованиями и вкусом последующих эпох. Однако один пример, достаточно полный, чтобы дать хорошее представление о том, что это были за структуры, все еще существует в Трее. Как видно из прилагаемого плана, он состоит из большого зала, внутренняя ширина которого составляет 85 футов, а длина более чем в два раза больше. Стены имеют высоту около 100 футов и пронизаны двумя рядами окон; но были ли они первоначально разделены галереей или нет, сейчас ни в коем случае не ясно. На одном конце находилась апсида, представлявшая собой нечто большее, чем полукруг диаметром 60 футов. Пол апсиды был значительно приподнят над полом основного здания и, без сомнения, украшен полукругом сидений, установленных на ступенях, с тронном для



судьи в центре. Со времен римлян здание использовалось для стольких целей и претерпело такие значительные изменения, что сейчас нелегко с уверенностью говорить о каких-либо его незначительных приспособлениях. Его внутренний и внешний вид в том виде, в каком он был до недавней реставрации, хорошо передан на прилагаемых гравюрах на дереве; и хотя он был разрушен, это был самый полный образец римской базилики, который можно было найти где-либо за пределами столицы. Здание, подобное этому описанию, было найдено в Помпеях, которое можно считать прекрасным примером провинциальной базилики второго класса. Его план прекрасно сохранился, как показано на гравюре на дереве № [208](#). Самое поразительное отличие, существующее между ним и ранее описанными, - это квадратное завершение вместо круглой апсиды. Следует, однако, отметить, что Помпеи располагались ближе к Великой Греции, чем к Риму, и действительно были гораздо более греческим, чем римским городом. Там были обнаружены очень слабые следы каких-либо этрусских конструкций, и вряд ли какие-либо здания круглой формы столь популярны в столице. Хотя планировка этой базилики остается совершенной, верхние части полностью разрушены, и мы даже не знаем наверняка, была ли крыта центральная часть или нет.<sup>[1271](#)</sup>



207. Внешний вид базилики в Треве.



208. План базилики в Помпеях. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

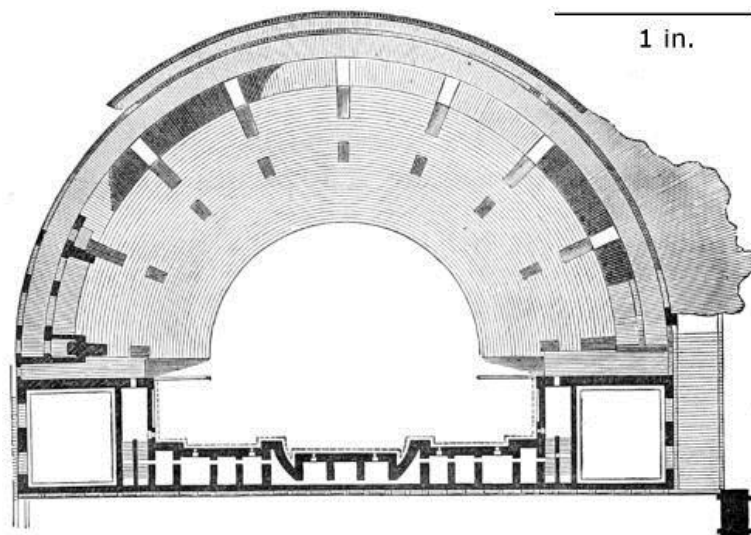
В Отриколи есть небольшое квадратное здание, которое обычно считается базиликой, но его объект, а также возраст настолько неопределенны, что здесь о нем говорить не нужно. В трудах Витрувия также есть описание здания, построенного им в Фано, реставрация которого дала применение изобретательности почитателей этого худшего из архитекторов. Даже если считать, что его восстановили те, кто больше всего хотел извлечь из него максимум пользы, трудно понять, как в такую эпоху могло быть возведено что-то настолько плохое.

Чрезвычайно трудно проследить происхождение этих базилик, главным образом из-за утраты всех более ранних образцов. Их название греческое, и их, вероятно, можно рассматривать как производные от греческого Леше, или, возможно, как расширения келий греческих храмов, приспособленных для целей правосудия, а не религии; но пока мы не узнаем больше об их более ранней форме и происхождении, бесполезно размышлять по этому поводу. Наибольший интерес для нас представляет скорее то, для чего впоследствии был применен их план, чем источник, из которого они сами произошли. Все крупные христианские церкви в ранние времена были более или менее точными копиями базилик, примером которых является базилика Траяна. Обилие колонн, пригодных для такого возведения, которые были найдены повсюду в Риме, делало их конструкцию легкой и дешевой; а деревянная крыша, которой они были покрыты, также была настолько простым и недорогим покрытием, насколько это вообще возможно. Само использование христианских базилик поначалу ни в коей мере не отличалось от их языческих оригиналов, поскольку на самом деле они были залами собраний ранней христианской республики, прежде чем стали литургическими церквями католической иерархии.

Более дорогостоящее строительство смелых сводов базилики Максенция вышло далеко за рамки средств ранней Церкви, основанной в приходящей в упадок и заброшенной столице, и поэтому эта форма оставалась бездействующей в течение семи или восьми столетий, прежде чем средневековые архитекторы возродили ее в бесконечно меньших масштабах, но украсили с той степенью уместности и вкуса, которые были чужды римлянам. Затем он был использован с полнотой и единством, которые дают право рассматривать его как совершенно новый стиль архитектуры.

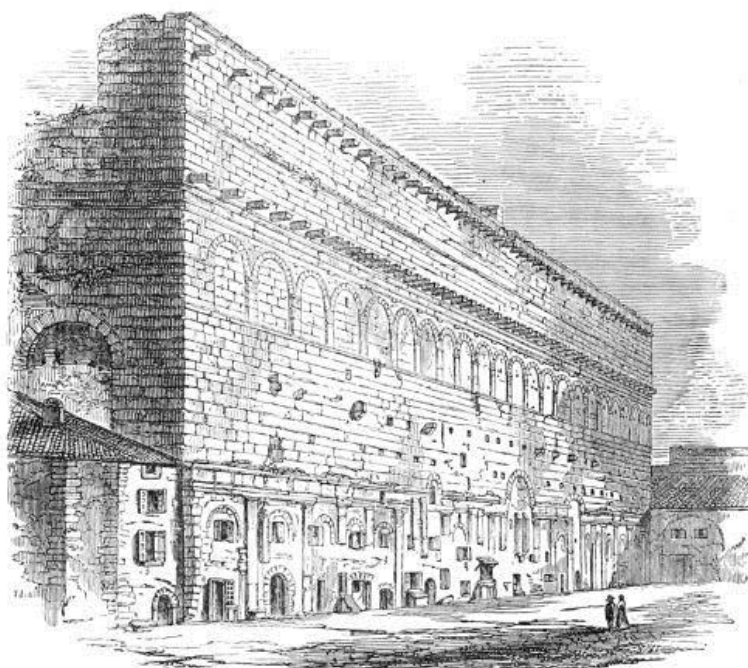
## ТЕАТРЫ.

Театр ни в коем случае не был столь важной частью экономики римского города, как греческого. Для последнего он был столь же необходим, как и храм; и в полугреческом городе Геркулануме был один, а в Помпеях - два, по масштабам вполне сравнимых с греческими, если сравнивать с важностью самого города. В столице, по-видимому, был только один, при Марцелле, <sup>[128]</sup> построены во время правления Августа. Очень сомнительно, относится ли то, что мы сейчас видим, особенно внешние аркады, к той эпохе, или театр, возможно, не был перестроен, а эти аркады пристроены в какой-то более поздний период. Он настолько полностью застроен современными домами и настолько разрушен, что чрезвычайно трудно прийти к какому-либо удовлетворительному мнению относительно него. Его размеры были достойны столицы: зрительская часть представляла собой полукруг диаметром 410 футов, а сцена имела большую протяженность пропорционально другой части, что является характерной чертой всех римских театров по сравнению с греческими зданиями такого класса.



209. План театра в Оранже. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Одним из самых ярких римских провинциальных театров является театр в Оранже, на юге Франции. Возможно, своим существованием или, во всяком случае, своим великолепием он обязан греческим колонистам, которые жили в этой стране до римлян. Его зрительный зал имеет 340 футов в диаметре, но сильно разрушен из-за того, что принцы Оранские использовали эту часть в качестве бастиона в каком-то сооружаемом ими укреплении.



210. Вид на театр в Оранже.

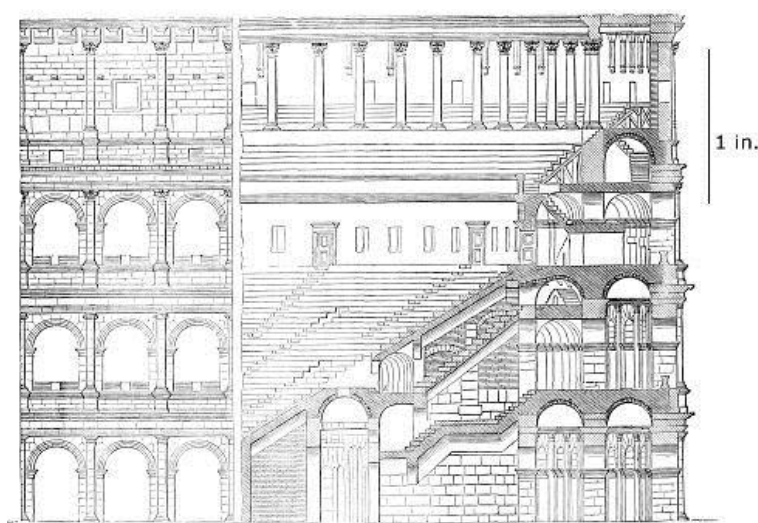
Сцена сохранилась очень сносно. Это хорошо показывает возросший масштаб и усложнение аранжировок, необходимых для театральных представлений той эпохи, в которую оно было построено, являясь значительным шагом вперед к более современному представлению о пьесе, в отличие от величественного полурелигиозного зрелища, которым восхищались греки. Самая благородная часть здания - великая стена сзади, огромная масса каменной кладки протяженностью 340 футов и высотой 116 футов, без единого отверстия над цоколем и без каких-либо украшений, за исключением ряда глухих арок, примерно на полпути между цоколем и верхом, и нескольких выступающих карнизов для опор мачт, поддерживавших велариум. Нигде архитектура римлян не блистает так сильно, как тогда, когда их гигантским зданиям предоставлено рассказывать свою собственную историю внушительным величием своих массивов. Всякий раз, когда предпринимаются попытки украсить их, проявляется их безвкусица. Размеры их зданий и основательность их конструкции были превзойдены только египтянами, и то не всегда ими; и когда, как здесь, нагроможденная масса материала предстает без украшений во всем своем исконном величии, критика обезоружена, и зритель замирает, пораженный ее величием, и отворачивается, убежденный, что воистину "в те дни были гиганты". Это, правда, не самый интеллектуальный способ получения архитектурного эффекта, но у него есть то преимущество, что он является самым простым, наиболее надежным для достижения желаемого результата и в то же время самым постоянным.

### АМФИТЕАТРЫ.

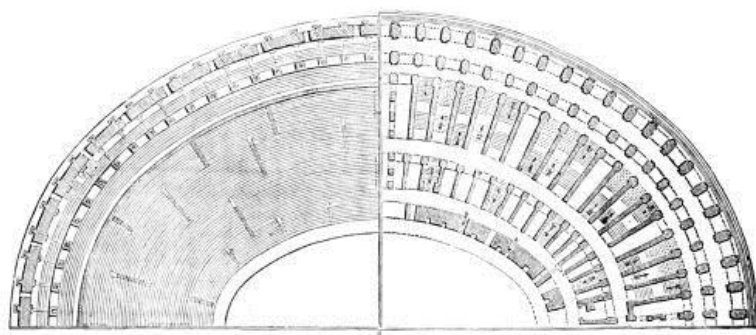
Недостаток театров, возведенных римлянами, с лихвой компенсируется количеством и великолепием их амфитеатров, которые вместе с банями можно рассматривать как истинные образцы римского искусства, хотя не исключено, что они унаследовали этот класс общественных зданий от этрусков. В Сутриуме есть очень благородный камень, вырезанный из туфа,<sup>[129]</sup> который, без сомнения, использовался этим народом для праздничных представлений задолго до того, как Рим предпринял что-либо подобное. Неясно, составляли ли гладиаторские бои или схватки с дикими зверями какую-либо часть

развлечений на арене в те дни, хотя бокс, борьба и состязания подобного рода определенно входили в их число; но более чем сомнительно, действительно ли этруски переходили к пролитию крови и резни.

Даже в самых отдаленных уголках Британии, в Германии и Галлии, везде, где мы находим римские поселения, мы находим следы их амфитеатров. Их солдатство, по-видимому, не могло существовать без удовольствия видеть людей, вовлеченных в сомнительные и смертельные схватки — либо убивающих друг друга, либо растерзанных дикими зверями. Неудивительно, что люди, которые так восхищались кровавыми сценами на арене, должны испытывать лишь очень мало удовольствия от мимической печали и сдержанного юмора сцены. Жестокое представление в амфитеатре, это правда, сделало их нацией завоевателей и дало им мировую империю, но оно принесло с собой чувства, исключительно враждебные всем более мягким искусствам, и, возможно, стало главной причиной их окончательного унижения.



211. Высота и сечение части Амфитеатра Флавиев в Риме. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



212. Четверть плана зрительских мест и четверть плана цокольного этажа Амфитеатра Флавиев. Масштаба нет.

Как и следовало ожидать, самое большое и великолепное из этих зданий - то, что украшает столицу; и из всех руин, сохранившихся в Риме, ни одно не вызвало такого всеобщего восхищения, как Амфитеатр Флавиев. Поэты, художники, рапсолисты исчерпали все ресурсы своего искусства в попытке передать другим то ошеломляющее впечатление, которое это здание производит на их собственные умы. За единственным исключением,

пожалуй, Зала в Карнаке, ни одни руины не вызывали такого всеобщего восхищения, как эти. Его связь с древней владычицей мира, его разрушение и приписываемая ему наполовину пророческая судьба - все это способствует этому. Несмотря на наше здравомыслие, мы вынуждены признать, что

“Кровавый цирк гладиаторов стоит на трибунах

Благородная развалина в разрушительном совершенстве”,

и достойна всего или почти всего восхищения, объектом которого она была. Его интерьер почти полностью лишен украшений или чего-либо, что можно назвать архитектурой — огромная перевернутая пирамида. Во внешнем виде нет ни одной детали, которая не была бы открыта для критики и, более того, для порицания. Несмотря на все это, его масштаб, его форма и его ассоциации - все это в совокупности производит эффект, против которого критик тщетно борется. Тем не менее, все должны признать, что колонны и их антаблемент бесполезны и пристроены неуместно, и что верхний этаж, будучи не сводчатым, как нижний, а цельным и с уродливыми пилястрами, является болезненным недостатком. Этот последний дефект настолько бросается в глаза, что, несмотря на несколько сомнительные свидетельства наличия медалей, я склонен подозревать, что это было последующее дополнение, предназначенное исключительно для поддержки и приведения в порядок большого велариума, или тента, который покрывал арену во время представления, чего, возможно, не было при первом возведении амфитеатра.

Как бы то ни было, сейчас это, безусловно, сильно портит впечатление от здания. Нижние этажи имеют плохой дизайн, но этот еще хуже. Но, несмотря на эти недостатки, нет ни одного здания в Риме, где принцип дублирования частей, которым впоследствии так широко пользовались готические архитекторы, был бы доведен до такой степени, как в этом. Колизей в основном обязан этой особенности тем эффектом, который она производит. Если бы оно, например, было спроектировано всего с одним этажом высотой из четырех существующих ныне, и, следовательно, каждая арка была бы такой же ширины, как нынешние четыре, здание едва ли выглядело бы вдвое меньше того, каким оно видится сейчас. Однако, несмотря на все это, находясь под ним вплотную и сравнивая его с движущимися фигурами и другими объектами, мы вряд ли могли в конце концов не осознать его удивительных размеров. В этом случае необходимо было бы получить истинное представление об огромных размерах здания, как в случае с фасадом собора Святого Петра. Теперь он поражает воображение с первого взгляда. Именно повторение арки за аркой и этажа за этажом увлекает воображение и придает этому амфитеатру внушительное величие, которое признают все, хотя немногие дают себе труд поинтересоваться, как достигается этот эффект.

К счастью, хотя фасад здания сильно изрезан по заказу, антаблементы сохранились на всем протяжении и пересекают здание длинными исчезающими линиями самых изящных изгибов. Кроме того, овал, безусловно, более благоприятен для эффекта, чем круглая форма. Здание такой формы, возможно, покажется меньше, чем оно есть на самом деле, человеку, стоящему точно напротив обоих концов; но во всех других положениях более плоская сторона придает разнообразие и видимость размеров, чего никогда не создало бы монотонное равенство окружности.

Длина здания, измеренная по всему его наибольшему диаметру, составляет 620 футов, ширина - 513, или почти в соотношении 6 к 5, которое можно принять за общую пропорцию этих зданий, отклонения от нее незначительны, и, по-видимому, либо ошибки при разметке работ в древние времена, либо при измерении их в наши дни, а не намеренное отклонение. Высота трех нижних этажей, или того, что, как я полагаю, было первоначальным зданием, составляет 120 футов; общая высота в нынешнем виде составляет 157 футов. Сама арена имеет размеры 287 футов в длину и 180 в ширину. Общая площадь здания была рассчитана



на 250 000 квадратных футов, из которых арена занимает 40 000; затем, за вычетом 10 000 для внешней стены, 200 000 квадратных футов останутся доступными для зрителей. Если мы разделим это на 5,<sup>[180]</sup> это количество квадратных футов, которое было сочтено необходимым выделить для каждого зрителя в современных увеселительных заведениях, места хватит на 40 000 зрителей; при 4 футах, что является возможным количеством, с непрерывными сиденьями и скудной драпировкой римлян, амфитеатр мог бы вместить 50 000 зрителей одновременно.

Площадь опор также была рассчитана примерно в 40 000 квадратных футов, или примерно в одной шестой части всей площади; что для здания без крыши такого типа<sup>[181]</sup> более чем достаточно, хотя избыток обеспечивает устойчивость здания.

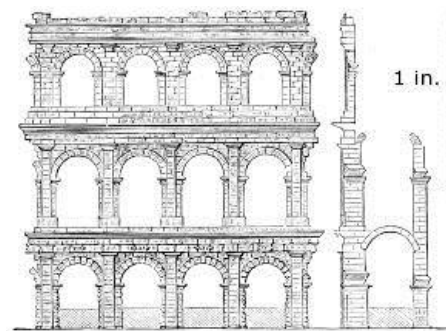
Следующим по размерам после этого великого столичного амфитеатра был амфитеатр в Капуе; его размеры составляли 558 на 460 футов; его внешняя высота 95 футов. В нем было три этажа, спроектированных аналогично Колизею, но все в дорическом порядке, и использовалось оно с большей чистотой, чем в римских образцах.

Следующим по возрасту, хотя и не по размеру, является дом в Ниме, 430 футов на 378 и 72 в высоту, в два этажа. Оба этих этажа более богато и элегантно украшены колоннами, чем у любого из упомянутых выше амфитеатров. Однако антаблемент сломан над каждой колонной, и на каждом фасаде появились фронтоны. Все эти устройства, хотя и демонстрируют большую тщательность в дизайне и достаточную элегантность в деталях, сильно уступают по великолепию двум более ранним зданиям, простота очертаний которых в значительной степени компенсирует недостатки в деталях.

Более красивым примером, чем этот, является здание в Вероне. Его размеры составляют 502 на 401 фут, высота - 98 футов, трехэтажное здание с прекрасными пропорциями. Здесь порядок почти полностью исчезает, уступая место рустовке, показывая, что он должен быть значительно более современным, чем любой из трех приведенных выше примеров, хотя и не таким поздним, как времена Максимиана, которому его часто приписывают.<sup>[182]</sup> Арена этого амфитеатра почти идеальна благодаря заботе о ней в средние века, когда она часто использовалась для турниров и других зрелищ; но от его внешнего архитектурного ограждения сохранилось всего четыре пролета, достаточных для того, чтобы архитектор мог восстановить его целиком, но не для того, чтобы сравнить его эффект с более цельными образцами.

Амфитеатр в Поле, примерно того же возраста, что и амфитеатр Вероны, и, несомненно, относящийся к последним дням Западной империи, в своих руинах представляет любопытный контраст с предыдущим. Что в Вероне есть идеальная арена и лишь фрагмент ее внешнего убранства, в то время как внешний вид Полы совершенен, но от его арены или окружающих ее сидений не осталось и следа. Вероятно, это связано с тем, что они были деревянными и, следовательно, либо сгнили, либо были сожжены. Как и в Вероне, здесь представлены все черты последней переходной стадии; порядок все еще виден, или, скорее, повсюду намекается, но настолько скрыт и подчинен, что это несколько не мешает общему эффекту. Если бы не эти слабые следы, в этом амфитеатре у нас был бы образец, полностью освобожденный от несообразных греческих форм, но, как уже отмечалось, Рим погиб на пороге нового стиля.

Размеры амфитеатра в Поле почти такие же, как и в Ниме, и составляют 436 на 346 футов. Однако он имеет три этажа, и, таким образом, его высота значительно больше и составляет 97 футов. Из-за неравномерности грунта, на котором он построен, нижний этаж демонстрирует особенность подвала, которым очень приятно управлять, и, кажется, больше освобождает его от традиционных форм, чем в случае с его современником в Вероне. Третий этаж, или мансарда, также более приятен, чем где бы то ни было, поскольку он явно предназначен для поддержки мачт *velarium*. Пилястры и все греческие формы опущены, и над каждой колонной среднего этажа есть только паз для установки мачт. Сверху также имеется любопытного рода открытая зубчатая решетка, очевидно, предназначенная для облегчения работы с тентом, хотя каким образом, не совсем ясно. У здания есть еще одна особенность, кривизна его линий нарушается четырьмя выступающими крыльями, предназначенными, по-видимому, для размещения лестниц; в таком легком и открытом здании, как это, в его нынешнем состоянии не может быть сомнений в том, что выступы придают выразительность и характер очертаниям, хотя такие дополнения сильно испортили бы любой из приведенных выше примеров.



213. Высота амфитеатра в Вероне. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

В Отриколи есть небольшой двухэтажный амфитеатр размером 312 на 230 футов, из которого полностью исчез ордер; поэтому он, возможно, самый современный в своем классе, но большие плоские пилястры, заменяющие колонны, выглядят некрасиво и несколько неуклюже. Возможно, его особенности следует рассматривать скорее как провинциализм, чем как подлинные образцы передового стиля. Тем не менее, в нем есть приятная простота, которая в большем масштабе позволила бы ему выдержать сравнение с некоторыми из его более крупных конкурентов.

Помимо этих, которые являются типичными образцами стиля, есть "Castrense" в Риме, почти круглая, обладающая всеми недостатками и ни одной из красот Колизея; одна в Арле, сильно разрушенная; и множество провинциальных, не только в Италии и Галлии, но и в Германии и Британии. Почти все они были в основном, если не полностью, выкопаны из земли, причем надземная часть представляла собой насыпь, образованную в результате раскопок. Если они когда-либо и обладали каким-либо внешним убранством, оправдывающим обращение с ними как с архитектурными объектами, то оно исчезло, так что, по крайней мере, в том состоянии, в котором мы их сейчас находим, они не принадлежат к тому декоративному классу произведений, о котором мы сейчас говорим.

## ВАННЫ.

Следующими по великолепию после римских амфитеатров были их огромные термальные сооружения: по размерам они были, пожалуй, еще более примечательными, и их возведение, безусловно, должно было обойтись дороже. Амфитеатр, однако, имеет большое преимущество с архитектурной точки зрения, поскольку представляет собой единый объект, короче говоря, один зал, в то время как бани состояли из множества более мелких частей, возможно, не очень удачно сгруппированных вместе. Они были полностью построены из кирпича, покрытого штукатуркой (за исключением, возможно, колонн), и, следовательно, сейчас настолько полностью утратили свои архитектурные особенности, что даже самый опытный архитектор с трудом может восстановить их первоначальный вид.



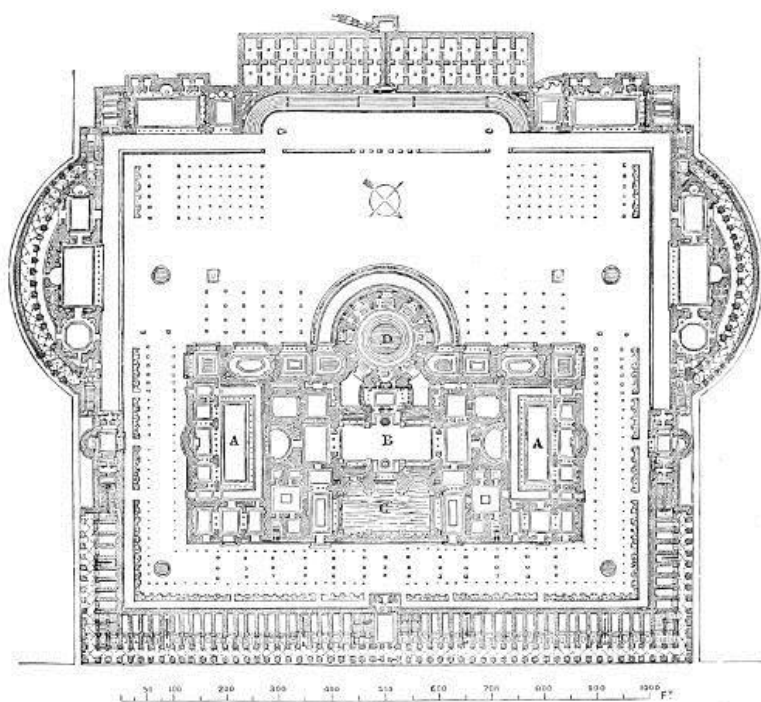
Говоря о великих термах Императорского Рима, их не следует путать с такими заведениями, как, например, в Помпеях. Последнее было очень похоже на бани, которые сейчас можно найти в Каире или Константинополе, да и вообще в большинстве восточных городов. Это просто заведения для удобства купальщиков, состоящие обычно из одного или двух небольших круглых или восьмиугольных залов, перекрытых куполами, и одного или двух других продолговатой формы, перекрытых сводами или деревянными крышами, используемых в качестве приемных комнат или мест отдыха после принятия ванны. Они никогда не отличались внешним величием, за исключением крыльца; и хотя Помпеи украшены изнутри со вкусом и вполне достойны изучения, их малочисленность и неполноценность дизайна не позволяют отнести их к той же категории, что и столичные, которые столь же характерны для Рима, как и его амфитеатры, и могут существовать только в столице, где основная масса людей могла жить за счет добычи завоеванного мира, а не за счет честных достижений собственной промышленности.

Говорят, что Агриппа построил бани сразу за Пантеоном, а Палладио и другие пытались восстановить их, предполагая, что это здание было прихожей. Однако нет ничего более маловероятного, чем то, что если бы он сначала построил ротонду как зал для своих бань, то впоследствии пристроил бы портик и превратил его из светского помещения в храм, посвященный всем богам.

Как уже отмечалось, эти две части, безусловно, не одного возраста. Если Агриппа построил ротонду как часть своих терм, то портик был пристроен полтора-два столетия спустя, а затем преобразован в храм. Если Агриппа построил портик, то он пристроил его к зданию республиканских времен, которое, возможно, всегда было посвящено священным целям. Учитывая имеющиеся в настоящее время доказательства, я скорее склонен полагать, что первая гипотеза наиболее верно отражает факты по делу.<sup>[183]</sup>

Бани Нерона тоже представляют собой просто груды бесформенных руин, а бани Веспасиана, Домициана и Траяна подобным же образом слишком сильно разрушены, чтобы их форму или даже размеры можно было установить с какой-либо достоверностью. Работы Тита более совершенны, но сами расхождения, существующие между различными системами, по которым предпринимались попытки их восстановления, показывают, что их осталось недостаточно для удовлетворительного выполнения задачи. Своим интересом они обязаны скорее прекрасным фрескам, украшающим их своды, чем их архитектурному характеру. Эти картины бесценны, поскольку являются самыми обширными и совершенными реликвиями живописного убранства самого цветущего периода Империи, и дают более высокое представление о римском искусстве, чем можно было бы ожидать по другим признакам.

Термы Константина также почти полностью разрушены, так что из великих терм только две, Диоклетиана и Каракаллы, в настоящее время сохранились в достаточно совершенном состоянии, чтобы их можно было восстановить с какой-либо уверенностью.



#### 214. Термы Каракаллы, отреставрированные А. Блуэ.

Большой зал, принадлежащий баням Диоклетиана, в настоящее время является церковью Святого Петра. Марии дельи Анджели и был значительно изменен в соответствии с изменившимися обстоятельствами его использования; в то время как современные здания, пристроенные к церкви, настолько перекрыли более старые руины, что проследить полный план непросто. Это имеет меньшее значение, поскольку как по размерам, так и по плану они чрезвычайно похожи на заведения Каракаллы, которые, по-видимому, были одними из самых великолепных, поскольку они, безусловно, лучше всего сохранились из этих заведений.<sup>[184]</sup>

Общий план всего ограждения терм Каракаллы представлял собой квадрат площадью около 1150 футов в каждую сторону, со смелым, но изящным криволинейным выступом с двух сторон, содержащим портики, гимнастические залы, лекционные залы и другие залы для упражнений ума или тела. В задней части находились резервуары для хранения необходимого количества воды, а под ними - гипокауст, или печь, с помощью которой она нагревалась с таким научным мастерством, в котором мы вряд ли отдаем должное римлянам того времени. Напротив этого и выходящим на улицу был один большой портик, тянувшийся по всей длине здания, в который открывался ряд квартир, предназначенных, по-видимому, для использования в качестве частных бань, которые также простирались немного вверх с каждой стороны. Перед гипокаустом, обращенным на северо-восток, находился полукруг или *театридиум* длиной 530 футов, где молодые люди выполняли свои упражнения или боролись за призы.

Однако эти детали были всего лишь аксессуарами заведения, окружавшего сад, в котором располагалось главное здание. Это был прямоугольник размером 730 на 380 футов с выступом, покрытым куполом на юго-западной стороне, диаметр которого снаружи составлял 167 футов, а внутри - 115 футов. В этом квартале было два небольших двора (А), но почти все остальное, похоже, было перекрыто крышей.

Современное здание, которое ближе всего подходит по размерам к этому, вероятно, является Зданием нашего Парламента. Они имеют около 830 футов в длину при средней ширине около 300 и вместе с Вестминстерским залом занимают, насколько это возможно, ту

же площадь, что и центральный блок этих бань. Но на этом сравнение заканчивается; в наше время нет здания такого масштаба, построенного исключительно ради архитектурного эффекта, как это, независимо от какого-либо утилитарного назначения. С другой стороны, то, что все стены были покрыты штукатуркой, и почти вся архитектура была выражена в этом материале, должно быть, значительно умаляло монументальное величие эффекта. Однако, судя по тому, что осталось от лепного орнамента крыши базилики Максентиана (Гравюра на дереве № [202](#)), замечательно наблюдать, каких эффектов можно добиться даже с этим материалом в руках людей, которые понимают, как его использовать. В то время как камень и мрамор исчезли, лепнина этих сводов все еще сохранилась и производит такое же впечатление, как любая другая реликвия древнего Рима.

В центре находился большой зал (в), почти идентичный по размерам центральному проходу уже описанной базилики Максенция, шириной 82 фута и длиной 170 футов, перекрытый таким же образом пересекающимся сводом из трех отсеков, опирающимся на восемь огромных колонн. Она вела в меньшие по размеру помещения прямоугольной формы в каждом конце, а затем снова в два других полукруглых зала, образующих великолепную анфиладу длиной 460 футов. Это центральное помещение обычно рассматривается как *тепидарий*, или отапливаемое помещение, из которого выходят четыре теплые ванны. На северо-восточной стороне находился фригидарий, или ванна с холодной водой, зал [1185](#) почти тех же размеров, что и центральный зал. Между ним и круглым залом (d) находился судаторий, или парилка, с гипокаустом под ней и облицовкой стен дымоходной плиткой. Лаконикум, или кальдарий (d), представляет собой огромный круглый зал диаметром 116 футов, также отапливаемый гипокаустом под ним и дымоходными плитками в стенах. Считается, что эта ротонда была построена позже, чем Каракалла. С этой стороны есть еще четыре комнаты, которые, по-видимому, также служили холодными ваннами. Однако ни один из этих моментов еще не был удовлетворительно урегулирован, как и использование меньших вспомогательных помещений; каждый реставратор дает им названия в соответствии со своими собственными представлениями. Для нашей цели достаточно знать, что ни до, ни после этого под одной крышей никогда не группировались государственные апартаменты таких размеров, полностью предназначенные для показа и отдыха. Вкус многих украшений, без сомнения, был бы ошибочным, а архитектура демонстрирует несоответствия, неотделимые от ее переходного состояния; но такое собрание величественных залов, должно быть, составляло целое большего великолепия, чем мы можем легко представить по их голым и побитым непогодой руинам или по чему-либо еще, с чем мы можем их сравнить. Даже с учетом того, что они почти полностью построены из кирпича и их изуродовал безвкусица, неотъемлемая от всего римского, в мире нет ничего, что по размерам и величию могло бы сравниться с этими имперскими местами отдыха. [1186](#)

## ГЛАВА V.

### ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ, ГРОБНИЦЫ И ДРУГИЕ СООРУЖЕНИЯ.

#### Содержание.

Арки в Риме; во Франции—Арка в Треве—Колонны Победы—Гробницы—Минерва Медика—Провинциальные гробницы—Восточные гробницы—Домашняя архитектура—Спалато—Помпеи—Мосты—Акведуки.

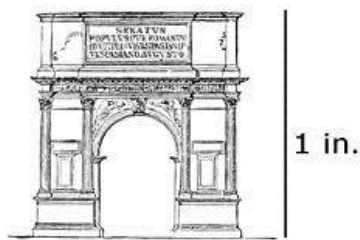
Триумфальные арки были одной из самых своеобразных форм искусства, которые римляне позаимствовали у окружающих и использовали с той странной смесью великолепия и безвкусицы, которая характеризует все их произведения.

В первую очередь они, без сомнения, были заимствованы у этрусков, как и церемония триумфа, с которой они в конечном итоге были связаны. На первый взгляд кажется, что они скорее использовались как праздничные въезды на большие дороги общего пользования, строительство которых считалось одним из самых важных благ, которые правитель мог даровать своей стране. Один был воздвигнут в Римини в честь важного восстановления Августом пути Фламинияна; другой - в Сузах в Пьемонте, в память о аналогичном деянии того же императора. Траян построил один на пирсе в Анконе, когда восстанавливал эту гавань, и другой в Беневенте, когда ремонтировал Аппиеву улицу, представленную на предыдущей гравюре на дереве (№ [215](#)). Это одно из наиболее хорошо сохранившихся, а также самое изящное сооружение в своем классе в Италии. Арка Сергия в Поле в Истрии, по-видимому, также была возведена с аналогичной целью. Храм Адриана в Афинах и еще один, построенный им в Антиное в Египте, были памятниками лишь в память о тех благах, которые он даровал этим городам архитектурными произведениями, возведенными им в их стенах. Безусловно, наиболее важным применением этих ворот, по крайней мере в Риме, было увековечивание триумфа, который, возможно, проходил по дороге, над которой была воздвигнута арка, и, возможно, в некоторых случаях они могли быть возведены заранее, для прохождения триумфальной процессии, памятниками о которой они останутся.



215. Арка Траяна в Беневенте.  
(С таблички в "Архитектуре"  
Гайябо.)

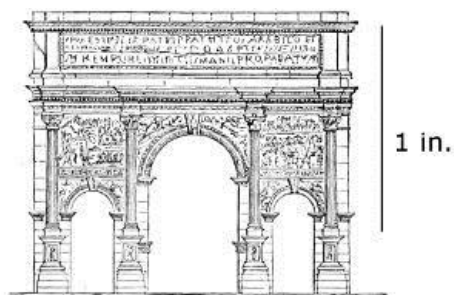




216. Арка Тита в Риме.  
Масштаб от 50 футов до 1  
дюйма.

Арка Тита в Риме хорошо известна красотой своих деталей, а также необычайным интересом, который она вызывает из-за того, что была возведена в память о завоевании Иерусалима и, следовательно, представляет в своем основании награбленное в Храме. С прилагаемой высоты, нарисованной в обычном масштабе, будет видно, что здание невелико и не имеет таких правильных пропорций, как здание в Беневенте, представленное на предыдущей гравюре на дереве, поскольку мансарда слишком высока. Отсутствие скульптур с каждой стороны арки также является недостатком, поскольку настоящим достоинством этих зданий является то, что они используются в качестве рамок для выставки скульптурных изображений деяний, в память о которых они были возведены.

В последние дни империи были добавлены две боковые арки для пешеходов в дополнение к проходу для экипажа в центре. Это значительно увеличивало величие здания и давало больше возможностей для скульптурного оформления, чем давала единственная арка. Арка Септимия Севера, представленная в том же масштабе на гравюре на дереве № [217](#), является, пожалуй, лучшим образцом в своем классе. Скульптура Константина очень похожа и во многих отношениях равна этой — заслугой, которой он обязан тому, что большинство его скульптур заимствовано из более ранних памятников.

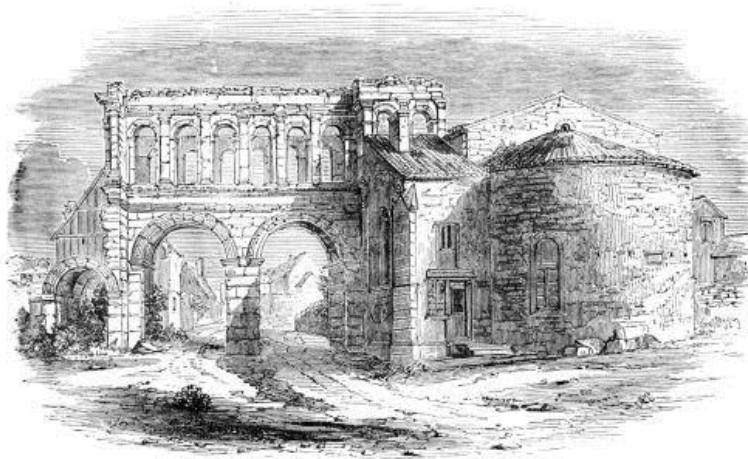


217. Арка Септимия Севера.  
Масштаб от 50 футов до 1  
дюйма.

Более великолепной, чем любая из них, является Арка в Оранже. Неизвестно, кем он был возведен или даже в какую эпоху: это, однако, определенно относится к очень позднему римскому периоду и демонстрирует сильную тенденцию относиться к ордену как к полностью подчиненному и возвеличивать простые массы до той важности, которая характеризует поздний переходный период. К сожалению, его скульптуры настолько разрушены временем и насилием, что нелегко с уверенностью говорить об их возрасте; но можно было бы сделать больше, чем было сделано до сих пор, чтобы проиллюстрировать этот важный памятник.

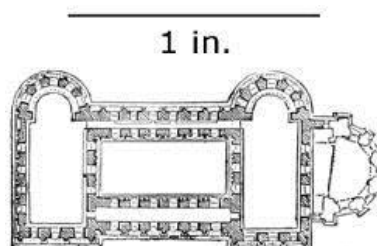
В Реймсе есть арка, которая, вероятно, была гораздо величественнее этой. В идеальном состоянии он был 110 футов в ширину и имел три отверстия, центральное из которых имело ширину 17 футов на 40 футов. высота и те, что с каждой стороны по 10 футов в ширину, каждая разделена двумя коринфскими колоннами. Судя по стилю скульптуры, она определенно относилась к последней эпохе Римской империи, но, будучи встроена в стены города, она настолько сильно пострадала, что трудно сказать, какой могла быть ее первоначальная форма.

Кроме того, во Франции есть очень элегантные одноарочные ворота в Сен-Реми, похожие на ворота в Беневенте и, вероятно, того же возраста, что и они; еще одни в Каваллоне и еще одни в Карпантресе, у каждого по одной арке. Есть также одна с двумя похожими арками в Лангре; и одна, Черные ворота, в Безансоне, которая демонстрирует настолько полный переход от римского стиля, что трудно поверить, что она не принадлежит эпохе Возрождения.

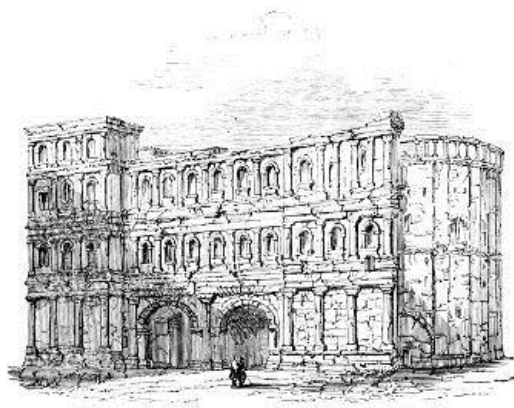


218. Porte St. André at Autun. <sup>1487</sup> (Из "Памятников Франции" Лаборда.)

Во Франции до сих пор сохранился другой класс арок, конечно, не триумфальных, но настолько похожих на только что упомянутые, что трудно отделить одну от другой. Наиболее важными из них являются два в Отене, называемые соответственно Порт-Арру и Порт-Сен-Андре, вид которых приведен на гравюре на дереве № 218. В каждом из них есть два центральных больших арочных прохода для экипажей и по одному с каждой стороны для пеших пассажиров. Их самой замечательной особенностью является легкая аркада или галерея, которая проходит по их верху, заменяя аттик римской арки и придавая легкость в сочетании с высотой, которой они никогда не обладали. Эти ворота определенно не предназначались для обороны, и помещение над ними вряд ли могло быть использовано в утилитарных целях; так что мы можем, я полагаю, рассматривать его просто как декоративный довесок или как балкон для показа по праздничным случаям. Однако, похоже, что он дает лучшую подсказку для современных строителей арок, чем любой другой пример такого класса.



219. План Черных ворот в Треве. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



220. Вид на Черные ворота в Треве.

Еще более интересными, чем эти ворота в Отене, являются ворота, называемые Черными воротами в Треве; хотя они гораздо грубее по стилю и в деталях, как и следовало ожидать, учитывая удаленность провинции, где они находятся, они гораздо совершеннее. Действительно, это единственный образец такого класса, которым мы располагаем в чем-то похожем на его первоначальное состояние. Его фасад состоит из двойной арки, увенчанной аркадной галереей, как у французских образцов. Внутри находится прямоугольный двор, который, кажется, никогда не был покрыт крышей, а за ним вторая двойная арка, похожая на первую. В концах двора, выступающих в обе стороны за ворота и галерею, венчающую их, расположены два крыла высотой в четыре этажа, содержащие ряд квартир в форме небольших базилик, похожих друг на друга и размером примерно 55 на 22 фута. Нелегко понять, как к ним подходили, поскольку здесь нет лестницы и нет места для нее. Конечно, должен был быть какой-то способ доступа, и, возможно, он находился на месте апсиды, показанной на плане (гравюра на дереве № [219](#)), которая была добавлена, когда здание было преобразовано в церковь в средние века. Эти помещения, вероятно, первоначально использовались как суды или палаты правосудия, таким образом реализуя, более близко, чем любой другой европейский пример, с которым я знаком, идею ворот правосудия.

Несмотря на недостатки в деталях, в очертаниях этого здания есть разнообразие и смелость профиля, которые делают его чрезвычайно приятным примером принятого стиля; и хотя оно демонстрирует многие недостатки, присущие дизайну Колизея, оно обладает всеми теми повторяющимися деталями и готическим чувством дизайна, которые придают такую ценность его размерам, хотя они далеки от презренных, здание имеет 115 футов в ширину и 95 в высоту до верха крыльев.





## 221. Мост в Шамасе. (From Laborde's 'Monumens de la France'.)

Вероятно, в провинции было много подобных врат правосудия, но все они погибли, за исключением только что описанных нами в Отене. Я убежден, что на этом месте изначально были такие флигели, как в Треве, и что маленькая церковь, апсида которой видна справа (гравюра на дереве № [220](#)), стоит на фундаменте одного из них. Небольшие раскопки на противоположной стороне сразу же прояснили бы этот вопрос. Если бы можно было доказать, что эти ворота в Отене имели такие боковые пристройки, это сразу объяснило бы использование галереи над аркой, которая в остальном выглядит такой бессмысленной, но была бы понятна как проход, соединяющий два крыла вместе.

Другой формой также является арка у входа на мост, обычно с надписью, посвященной его строительству. Таким образом, его назначение тесно связано с назначением ранее упомянутых арок, которые напоминают о строительстве дорог. Большинство великих мостов Италии и Испании были украшены подобным образом; но, к сожалению, они либо использовались в качестве укреплений в средние века, либо были сняты в наше время, чтобы освободить место для увеличившегося движения транспорта. Хорошо известен мост, построенный Траяном на его благородном мосту в Алькантаре в Испании; существует также двухарочный мост в Сент на юге Франции. Однако самым элегантным и совершенным образцом этого класса является картина Сен-Шамас в Провансе, представленная на гравюре на дереве № [221](#). Он состоит из двух арок, по одной на каждом конце моста, отличающихся исключительной элегантностью формы и деталей. Хотя на нем все еще сохранилась разборчивая надпись, неясно, к какой эпохе она относится, вероятно, к эпохе Антонинов: и я бы объяснил чистоту ее деталей ссылкой на греческий элемент, который пронизывает юг Франции. Так это или нет, но невозможно не восхититься не только дизайном всего моста с его двумя арками, но и элегантностью, с которой были выполнены детали.

Используемые таким образом как начало дорог, или подъезды к мостам, или как праздничные въезды в укрепленные города, пожалуй, нет памятников второго класса, более подходящих или более способных к архитектурному выражению, чем эти арки, хотя все они были более или менее испорчены неуместным порядком, примененным к ним. Используемые, однако, в том виде, в каком они были в Риме, как памятники победы, без предоставления даже повода для прохода по ним, проявленный в них вкус более чем сомнителен: манера, в которой они были вырезаны сломанными карнизами и бесполезными колоннами, установленными на высоких пьедесталах, с другими тривиальными деталями, вызывающими крайнее отвращение, лишают их той масштабности дизайна, которая является единственным истинным достоинством и особой характеристикой римского искусства, в то время как та изысканная элегантность, с которой греки так хорошо знали, как придать достоинство даже самым тривиальным предметам, была в них почти полностью утрачена.

## Колонны Победы.

Колонны Победы - это класс памятников, которые, по-видимому, использовались на Востоке в очень ранние времена, хотя следует признать, что их история несколько фрагментарна и неопределенна, и они, по-видимому, были приняты римлянами в тех провинциях, где они использовались более ранними жителями. Каким бы ни был оригинал, римлянам на редкость не удалось применить эту форму. На самом деле они никогда не поднимались выше идеи взять строительную колонну, увеличить ее и установить на пьедестал, без каких-либо попыток изменить ее детали или скрыть первоначальное утилитарное назначение, для которого колонна была спроектирована. Когда они предприняли нечто большее, им полностью не удалось разработать какую-либо новую

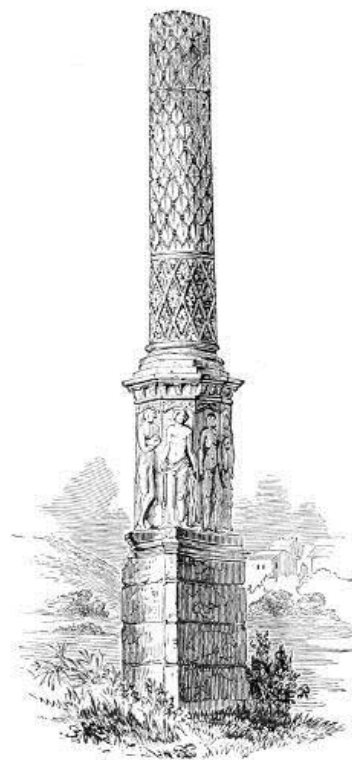
форму, вообще достойную восхищения. Columna Rostrata, или колонна, воздвигнутая в честь морских побед, была, насколько мы можем судить по изображениям (поскольку не существует ни одного совершенного образца), одной из самых уродливых и неуклюжих форм колонн, какие только можно представить.

Из храмов Победы одним из самых знаменитых является храм, воздвигнутый Диоклетианом в Александрии. Несколько похожий существует в Арсиное, возведенный Александром Севером; и третий в Милассе в Кари. Все это простые коринфские колонны обычной формы с деталями, аналогичными тем, которые использовались для поддержки антаблементов в портиках. Какими бы красивыми они ни были на своем месте, они выглядят совершенно неуместно и некрасиво, когда используются в качестве минаретов или отдельных колонн.

В Риме есть два дома не таких плохих, как эти, оба дорического ордера. Если бы квадратные счеты в них были обрезаны до круглой формы и украшены соответствующими перилами, мы могли бы почти забыть их оригинал и вообразить, что на самом деле это были круглые башни с балконами наверху. Главной целью их возведения было служить средствами передвижения для скульптур, хотя в том виде, в каком мы их видим сейчас, или в том виде, в каком их изображают карикатурно в Париже и других местах, они представляют собой не более чем примеры огромного труда, потраченного на очень незначительную цель. В первоначальном виде эти колонны были размещены в небольших дворах, окруженных открытыми портиками, откуда зритель мог на двух или, возможно, на трех разных уровнях рассматривать скульптуру на досуге и на удобном расстоянии, в то время как абсурдность колонны, ничего не поддерживающей, не была очевидна, поскольку ее не было видно снаружи. Это расположение объясняется на гравюре на дереве № [200](#), которая представляет собой раздел базилики Траяна, показывающий положение его колонны не только по отношению к этому зданию, но и к окружающей колоннаде. Почти наверняка то же самое было и с колонной Марка Аврелия, которая, с небольшими изменениями, по-видимому, была скопирована с колонны Траяна; но даже в самых благоприятных условиях никакие памятники не могут быть менее достойны восхищения или копирования, чем эти.

Гораздо лучшим экземпляром этого класса является тот, что находится в Кюсси, недалеко от Бона, во Франции. Вероятно, она относится ко времени Аврелиана, но неизвестно ни кем она была воздвигнута, ни в ознаменование какой победы она была задумана; тем не менее, то, что это колонна победы, кажется несомненным; и ее сходство с колоннами, воздвигнутыми с той же целью в Индии, весьма поразительно.

Расположение основания, служащего пьедесталом для восьми статуй, не только элегантно, но и уместно. Орнамент, покрывающий древко, отталкивает от идеи, что это просто колонна, и в то же время настолько приглушен, что не нарушает контур и не нарушает конструктивные приличия.



222. Колонна в Кюсси.  
(From Laborde's  
'Monumens de la  
France'.)



223. Предполагаемая  
заглавная часть  
колонны в Кюсси.

Капитель коринфского ордена находится по соседству с устьем колодца. В своем первоначальном положении он, без сомнения, имел сквозное отверстие, которое, будучи увеличенным, наводило на мысль о его применении по нынешнему неблагородному назначению, отверстие, без сомнения, предназначалось либо для размещения, либо для поддержки статуи или эмблемы, которые первоначально венчали памятник, но от них теперь не осталось и следа.

Не может быть более естественного способа монументального выражения, чем простой вертикальный камень, установленный победителями в память об их доблести и успехе. Соответственно, стелы или колонны, воздвигнутые для этой цели, встречаются повсюду и принимают столь же разнообразные формы, как и страны, где они стоят, или люди, которые их воздвигли. В Северной Европе они известны как Катх, или боевые камни, и в виде грубых неотесанных монолитов встречаются повсюду. В Индии они такие же элегантные и искусно украшенные, как Кутуб-минар в Дели, но нигде их истинное архитектурное выражение не было столь ошибочным, как в Риме. Там, путем искажения элемента, предназначенного для одной цели, для совершенно другого использования, был дан пример безвкусицы, до тех пор неизвестный, хотя в наши дни он не стал редкостью.

### ГРОБНИЦЫ.

В этом странном собрании стилей всех народов, которые, смешавшись воедино, составляют совокупность римского искусства, ничто не поражает изучающего архитектуру больше, чем количество и важность их гробниц. Если римляне арийского происхождения, как обычно предполагается, то они - единственные представители этой расы, среди которых сооружение гробниц не было полностью забыто. Важность гробниц среди римских останков доказывает одно из двух. Либо значительная доля этрусской крови была смешана с кровью господствующей расы в Риме, либо свирепые и нехудожественные римляне, не имея собственного искусства, были вынуждены слепо копировать искусство народа, среди которого они находились.

От гробниц консульского Рима не осталось ничего, за исключением, возможно, саркофага Сципиона; и только на заре Империи мы встречаемся с хорошо известным саркофагом Цецилии Метеллы, жены Красса, который является не только лучшим образцом римской гробницы, дошедшим до нас в настоящее время, но и старейшим архитектурным сооружением имперского города, о котором у нас есть достоверные сведения. Он состоит из квадратного подвала площадью около 100 квадратных футов, который первоначально был украшен каким-то непонятным сейчас способом. Над ним возвышалась круглая башня диаметром около 94 футов, очень смелой каменной кладки, увенчанная фризом из бычьих черепов с соединяющими их венками и хорошо профилированным карнизом: два или три ряда каменной кладки над этим, по-видимому, принадлежали оригинальной работе; а над этим, почти наверняка, по первоначальному проекту возвышалась коническая крыша, которая погибла. Поскольку башня использовалась как крепость в Средние века, вместо крыши были пристроены зубчатые стены, а в остальном она была изуродована, что сильно умаляло ее красоту в том виде, в каком она видна сейчас. И все же у нас нет ни одной гробницы такого же значения, столь совершенной, ни одной, которая позволила бы нам так близко связать римские гробницы с этрусскими. Единственным дополнением в данном случае является квадратный цоколь или подиум, хотя даже это было известно в гораздо более ранний период, как, например, в гробнице Арунса (Гравюра на дереве № [176](#)). Преувеличенная высота круглого основания также примечательна. Здесь оно возвышается в

виде башни, а не просто круглого основания из камней для земляного конуса первоначальной гробницы. Каменная крыша, которая, вероятно, венчала башню, была простым воспроизведением первоначального земляного конуса.

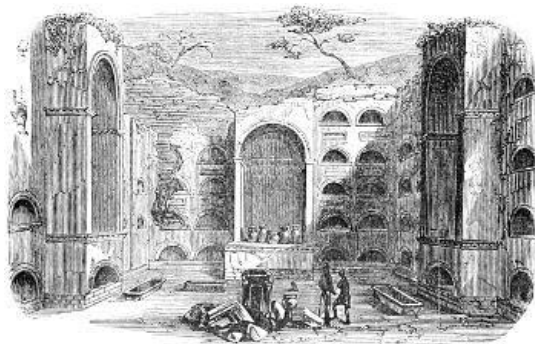
Следующей по возрасту и значимости была гробница Августа на Марсовом поле. Сейчас он настолько полностью разрушен, что чрезвычайно трудно разобрать его план, а те, кто рисовал и реставрировал его в прежние времена, были настолько небрежны в своих измерениях, что даже его размеры невозможно установить; однако, по-видимому, он состоял из круглого подвала диаметром около 300 футов и высотой около 60 футов, украшенного 12 большими нишами. Над этим возвышался земляной конус, как в этрусских гробницах, но не гладкий, как эти, а разделенный на террасы, которые были засажены деревьями. Мы также узнаем от Светония, что Август при жизни разбил территорию вокруг своей могилы и разбил на ней сады для общественного пользования. Больше похоже на практику истинного могола на Востоке, чем на правителя индогерманского народа в Европе.



224. Гробница Цецилии Метеллы.

Однако эта гробница намного превосходила не только по прочности, но и по великолепию ту, которую Адриан воздвиг для себя на берегу Тибра, ныне известную как Моль Адриана, или чаще замок Святого Анджело. В подвале этой великой могиле был квадрат, около 340 футов. в каждую сторону и около 75 футов. высокий. Выше этот показатель вырос круглой башне 235 футов. в диаметре и 140 в высоту. Все это было увенчано либо куполом, либо ступенчатой конической крышей, которая вместе со своим центральным орнаментом, должно быть, поднималась на высоту не менее 300 футов. Круглая или башнеобразная часть этого великолепного здания была украшена колоннами, но каким образом, реставраторы так и не смогли прийти к единому мнению; некоторые строили в два этажа, оба с колоннами, некоторые - один из колонн и верхний из пилястр. Потребовалось бы больше точных измерений, чем у нас есть, чтобы установить этот факт, но представляется вероятным, что на круглом цоколе некоторой высоты, увенчанном чердаком по крайней мере таких же размеров, имелся только один ряд колонн. Заказ мог составлять 70 футов, основание и чердак - по 35 футов каждый.

Внутри массив был почти сплошным, имелось только одно погребальное помещение, расположенное, насколько это возможно, в центре массива, к которому вела наклонная плоскость, огибающая все здание от входа в центре набережной.



225. Колумбарий у ворот Святого Себастьяна, Рим.

Помимо них, в Риме существовал еще один класс гробниц, называемых колумбариями, обычно это были продолговатые или квадратные помещения ниже уровня земли, в стенах которых было проделано множество маленьких ячеек, достаточных только для того, чтобы вместить урну с прахом тела, которое было сожжено в соответствии с обычным римским способом захоронения мертвых. Внешне, конечно, у них не было архитектуры, хотя некоторые из наиболее важных семейных усыпальниц этого класса были украшены внутри пилястрами и живописными орнаментами значительной красоты.

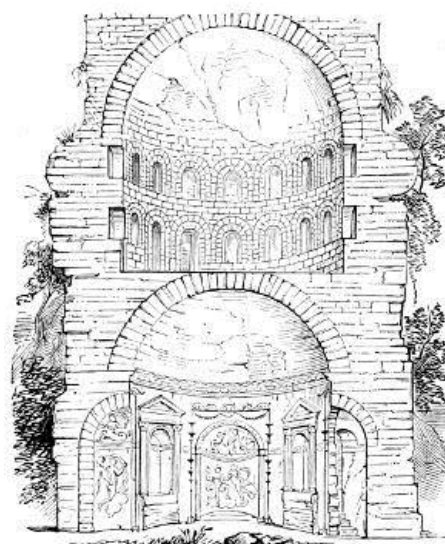


В ранние века Римской империи эти две формы гробниц с достаточной ясностью характеризовали две расы, каждая со своими отличительными обычаями, составлявшие население Рима. Задолго до истечения срока годности они были слиты воедино настолько тщательно, что мы потеряли все следы различия, и возникла новая форма гробницы, составленная из двух старых, которая стала типичной формой у ранних христиан, а от них перешла к сарацинам и другим восточным народам.

Новая форма гробницы внешне сохранила круглую форму пеласгической гробницы, хотя впоследствии конструктивные особенности привели к тому, что она стала многоугольной. Однако вместо того, чтобы быть прочными или почти такими, стены были толщиной ровно настолько, насколько это было необходимо для поддержания купола, который стал универсальной формой крыши этих зданий.

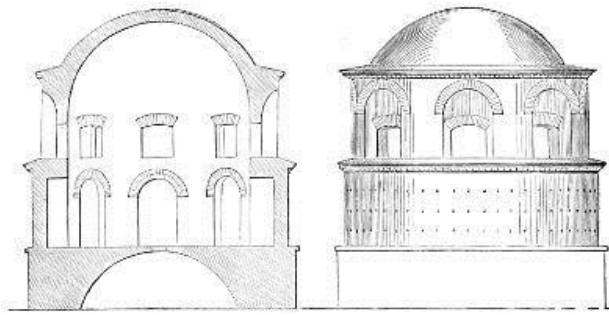
Римские гробницы пока что изучались слишком небрежно, чтобы мы могли проследить все этапы, посредством которых происходила трансформация, но, как общее правило, можно утверждать, что постепенное расширение центрального круглого помещения является почти определенным критерием возраста гробницы; пока, наконец, до эпохи Константина, они фактически не превратились в изображения Пантеона в небольшом масштабе, почти всегда со склепом или круглым сводом под главным помещением.

Один из самых любопытных переходных образцов - найденный недалеко от Сан-Вито, представленный на гравюре на дереве № 226. Здесь, как и во всех более ранних образцах, основная квартира находится на нижнем этаже, в квадратном подвале. Верхняя, утратившая свое убранство, имеет вид выдолбленной в усеченной части гигантской дорической колонны или, скорее, в массивной башне, подобной центральной в гробнице Арунса (Гравюра на дереве № 176). Вскоре после возведения этой гробницы нижнее помещение превратилось в простой склеп, и в таких примерах, как гробницы семей Корнелия и Тоссия, мы имеем просто миниатюрные пантеоны, несколько более высокие по пропорциям и со склепом. Это еще более примечательно в здании под названием Торре дей Скьяви, к одной стороне которого пристроен портик, а в других отношениях оно очень похоже на прямую имитацию этого знаменитого храма. Однако, по-видимому, он определенно был построен для усыпальницы.



226. Фрагмент гробницы в Сан-Вито. Весов нет.

Другая гробница, очень похожая на гробницу семьи Тоссия, называется Sta. Елена, мать Константина. Если это и не ее гробница, то, во всяком случае, она относится к последним дням Империи и может быть воспринята как прекрасный образец гробниц той эпохи и класса. Это огромный переход от гробницы Цецилии Метеллы, хотя, как и все изменения, внесенные римлянами, он демонстрирует неизменную тенденцию переносить все архитектурные украшения с экстерьера на интерьер любого стиля здания.



227. Разрез и высота гробницы Святой Елены. Елена, Рим. Масштаба нет.

Он состоит из подвала площадью около 100 квадратных футов, в котором находится склеп. На нем возвышается круглая двухэтажная башня. На нижнем этаже находится круглое помещение диаметром около 66 футов, окруженное восемью нишами; в верхнем ниши наружные, и в каждой есть окно. Размеры гробницы почти такие же, как у Цецилии Метеллы, и, таким образом, это дает прекрасную возможность сравнить две крайности серии и противопоставить раннеримскую гробницу раннехристианской.

Типичным примером усыпальницы того времени является усыпальница или баптистерий Sta. Констанца, дочь Константина (Гравюра на дереве № [423](#).) В этом здании колонны, которые украшали экстерьер такого мавзолея, как, например, мавзолей Адриана, представлены внутри. Внешне здание никогда не могло быть сильно украшено. Но промежутки между нижним проходом и центральным отсеком, пронизанные этажеркой, должно быть, производили очень приятный эффект. В этом примере все еще проявляется определенная робость, которая впоследствии больше не появляется. Колонны соединены, их гораздо больше, чем нужно, и они соединены фрагментом антаблемента, как будто архитектор побоялся разместить свой свод прямо на капителях. Несмотря на эти недостатки, это приятный и исключительно поучительный пример заверщенного преобразования, и это как раз то, чего нам не хватает в тех светских зданиях, которыми христиане не пользовались.

Другое здание, которое сейчас известно как Латеранский баптистерий (гравюра на дереве № [422](#)), также, несомненно, было местом захоронения. Его возведение обычно приписывают Константину, и говорят, что он задумывал его как место своего собственного захоронения. Правильно это или нет, но здание, безусловно, принадлежит его эпохе и демонстрирует все характерные черты архитектуры его времени. Здесь центральное помещение, никогда не проектировавшееся для поддержки купола, имеет гораздо более легкую конструкцию: верхний ряд колонн размещен на нижнем, между двумя рядами проходит лишь небольшой архитрав и фриз, внешние стены имеют небольшую конструкцию и восьмиугольную форму в плане.<sup>[188]</sup> Мы не должны в этом месте продолжать тему смены стиля, поскольку мы уже вторглись в пределы христианской архитектуры и вышли за пределы языческого искусства. Однако это изменение было настолько постепенным и так долго готовилось, что невозможно точно провести черту, где на самом деле произошло разделение между ними.

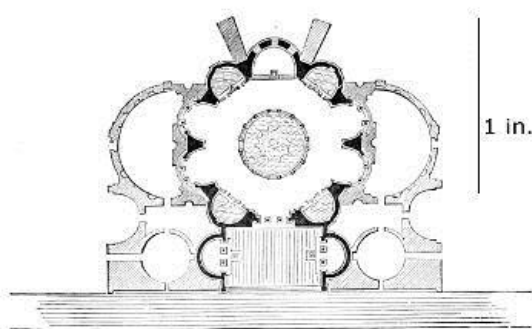
### ХРАМ МИНЕРВЫ МЕДИКИ.

Прежде чем оставить эту часть темы, необходимо упомянуть еще об одном важном здании. Обычно его называют храмом Минервы Медики, хотя это, безусловно, неправильное название.<sup>[189]</sup> В последнее время вошло в моду предполагать, что это был холл какой-нибудь бани; однако не было известно о существовании здания такого класса по соседству, и крайне

маловероятно, что что-либо можно найти за пределами сербских стен в этом направлении; более того, в нем отсутствуют все необходимые принадлежности для такого заведения.

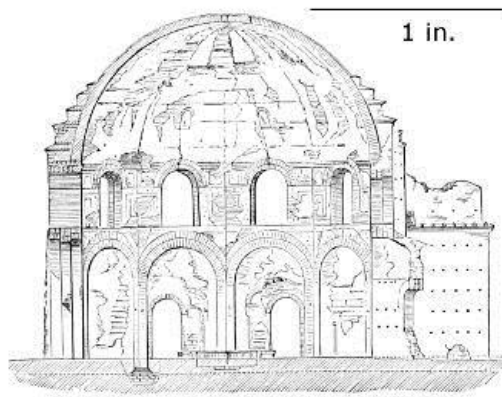
Он помещен здесь вместе с гробницами, потому что его местоположение оправдывает его отнесение к такой категории, а его форма как раз такая, которая была бы применима для этой цели и ни для какой другой. Однако ни в коем случае нельзя быть уверенным, что это гробница, хотя, по-видимому, нет более вероятного предположения. Это определенно относится к последним дням Римской империи, если, конечно, это не христианское здание, во что я очень склонен верить, поскольку, сравнивая его с баптистерием Константина и гробницей Святого Петра. Констанца, это свидетельствует о значительном прогрессе в строительстве обоих этих зданий и о большем сходстве с Сан-Витале в Равенне и другими зданиями времен Юстиниана, чем с чем-либо еще, что сейчас находится в Риме.

Как видно из плана и разреза (гравюры на дереве № № [228](#) и [229](#)), храм имеет купол диаметром 80 футов, опирающийся на десятиугольник необычайно легкой и элегантной конструкции. Девять отсеков содержат ниши, которые придают большое пространство на полу, а также большое разнообразие и легкость общему дизайну. Над ним находится этаж с десятью окнами правильной формы, которые освещают здание, возможно, не так эффективно, как единственный глаз Пантеона, хотя и с гораздо более удобным расположением, чтобы защитить от непогоды людей, у которых не было стекла. Насколько я знаю, все здания с куполами, возведенные римлянами вплоть до времен Константина и даже намного позже, были круглыми внутри, хотя, подобно храму, построенному Диоклетианом в Спалато, иногда они были восьмиугольными снаружи. Это, однако, Многоугольник как внутри, так и снаружи, и способ, которым купол установлен на многоугольнике, показывает первые зачатки подвесной системы, которая впоследствии была доведена византийскими архитекторами до такого совершенства, но больше нигде не встречается в Риме. Вероятно, именно для того, чтобы несколько уменьшить трудности этой конструкции, архитектор принял фигуру с десятью сторонами вместо восьми.

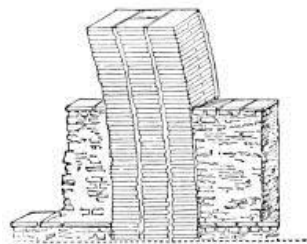


228. План Минервы Медики в Риме, восстановленный в "Циркулярных изданиях" Изабель, основанный на теории о том, что это Баня. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.





229. Раздел "Минерва Медика" (от Изабель). Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



230. Ребро крыши храма Минервы Медики в Риме.

Я полагаю, это тоже первое здание, в котором контрфорсы применены таким образом, чтобы придать прочность стенам именно в том месте, где это наиболее необходимо. Благодаря такому расположению архитектор получил возможность обойтись почти вдвое меньшим количеством материала, который считался необходимым при строительстве купола Пантеона и который он, должно быть, использовал, если бы скопировал это здание. Кроме того, купол был облицован ребристой плиткой, как показано на гравюре на дереве № [230](#), а пространство между ребрами заполнено более низкой, возможно, более легкой каменной кладкой, скрепленной на определенной высоте горизонтальными рядами плиток, где это необходимо.

Помимо легкости и разнообразия, которые в основании этого здания создают ниши, его высота составляет 10 футов. выше его диаметра, что придает ему то соотношение высоты к ширине, отсутствие которого является главным недостатком Пантеона. Неизвестно, что это за боковые постройки, которые обычно показаны на наземных планах, и даже являются ли они ровесниками главного центрального здания. Я подозреваю, что они никогда не были сформулированы очень правильно.

В целом, это здание, безусловно, является самым научным из всех построек Древнего Рима как с точки зрения конструкции, так и пропорций, и в этом отношении настолько же превосходит Пантеон, насколько уступает этому храму по размерам. Действительно, есть несколько изобретений Средневековья, которые не были бы опробованы здесь или в Храме Мира — но в этом больше, чем в последнем; настолько, что я не могу не верить, что это гораздо современнее, чем обычно предполагается.

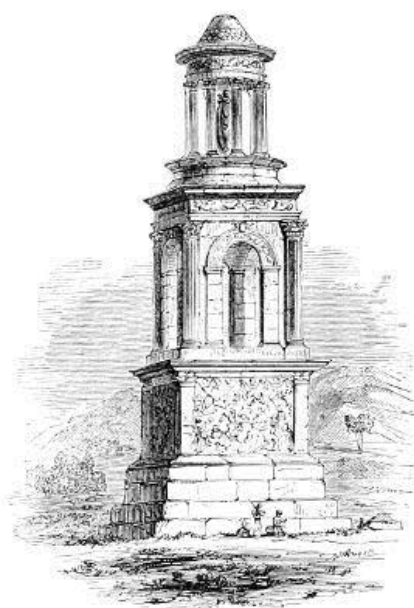
Как и следовало ожидать, исходя из наших знаний о расе, населявшей европейские провинции Римской империи, в них можно найти очень мало сколько-нибудь значимых образцов гробниц. Один очень красивый образец находится в Сен-Реми и представлен на прилагаемой гравюре на дереве (№ [231](#)). Однако вряд ли это можно правильно назвать гробницей, скорее это кенотаф или памятник, воздвигнутый, как гласит надпись на нем, Секстом и Марком из семьи Юлиев своим родителям, чьи статуи находятся под куполом верхнего этажа. Ни в надписи, ни в форме нет ничего похоронного, ничего такого, что заставило бы нас предположить, что тела родителей покоятся под его основанием.

Нижняя часть этого памятника представляет собой квадратный цокольный этаж, который римляне всегда добавляли к этрусской форме гробницы. На этом возвышается этаж, пронизанный аркой с каждой стороны, с трехчетвертными колоннами коринфского ордера под каждым углом. Самая высокая часть представляет собой круглую колоннаду, миниатюрную копию той, которая, как мы знаем, когда-то окружала Молл Адриана.

Открытое расположение арок и колоннады, хотя и значительно отличается от гробничной простоты, присущей подобным зданиям, в значительной степени подчеркивает легкость и элегантность всего комплекса. В целом здание имеет гораздо больше устремленного характера христианского искусства, чем более солидные и горизонтальные формы, которые были характерны для стиля, который тогда угасал.

Еще один памятник очень необычной формы находится в Игеле, недалеко от Трева, в Германии. Он настолько не похож на что-либо, найденное в Италии, или вообще на что-либо римской эпохи, что, если бы его дата не была точно известна из надписи на нем, можно было бы скорее отнести его к эпохе Франциска I, чем к последним дням Римской империи.

Форма изящна, хотя пилястры и архитектурные орнаменты кажутся несколько неуместными. Сверху донизу она покрыта скульптурами. Однако они, как это обычно бывает с римскими погребальными памятниками, не имеют отношения ни к смерти, ни к жизни или действиям человека, которому памятник посвящен, а больше похожи на сцены, нарисованные на стене или декоративной стеле в любом другом месте. Основным объектом на лице, изображенном на гравюре на дереве, является солнце, но сюжеты на каждом лице разные, и, хотя они сильно потрепаны временем, они все еще дают очень точное представление о богатой орнаментации памятников последней эпохи Империи.



231. Могила в Сен-Реми.  
(From Laborde's 'Monumens  
de la France.')



Тур Магне в Ниме - слишком важный памятник, чтобы пройти мимо него, хотя в его нынешнем разрушенном состоянии объяснить его едва ли не сложнее, чем любые другие римские руины, дошедшие до наших дней. Он состоит из восьмиугольной башни 50 метров. в диаметре, и сейчас около 120 футов. высокий. Подвал простирается за пределы этой башни со всех сторон рядом арок, поддерживающих террасу, доступ к которой осуществлялся по внешней лестнице, или, скорее, по наклонной плоскости. Судя по отметинам на стенах, кажется очевидным, что эта терраса первоначально поддерживала перистиль или, возможно, ряд помещений. В подвале находится большая камера, перекрытая куполом из бутовой кладки, в которую снаружи невозможно было попасть, но внутрь, возможно, можно было попасть через глазок в куполе. С террасы важный лестничный пролет вел вверх к —чему? Почти невозможно удержаться от ответа, к целле, подобной тем, что венчали храмы-усыпальницы Ассирии. Вряд ли можно сомневаться в том, что главным объектом постройки была гробница, но у нас нет другого примера в Европе гробницы с такой лестницей, ведущей в камеру над ней.

232.  
Памятни  
к в  
Игеле,  
близ  
Трева.  
(Из  
книги  
Шмидта  
"Древнос  
ти  
Трева".)

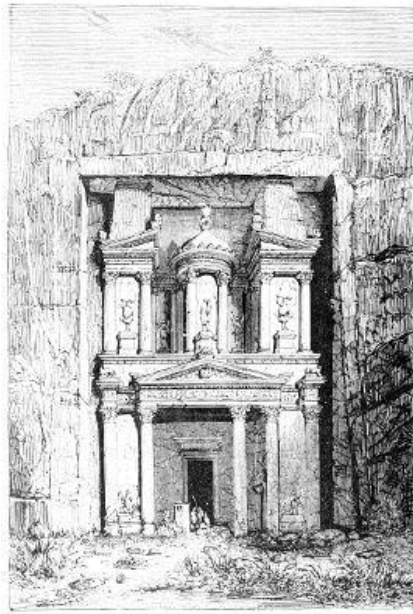
То, что Марсель был финикийской, а затем фокийской колонией задолго до римских времен, по-видимому, общепризнано, и что в Храме Дианы (ксилографии № [188](#) и [189](#)) и в этом здании присутствует этрусский или восточный элемент, который вряд ли можно спутать, и может привести к очень важным этнографическим указаниям при более тщательном исследовании и лучшем понимании.

#### ВОСТОЧНЫЕ ГРОБНИЦЫ.

Эта нехватка гробниц в западной части Римской империи в значительной степени восполняется на Востоке; но история тех, что были возведены при римском владычестве в этой части мира, пока еще так мало известна, что их нелегко ни классифицировать, ни описать; а поскольку почти все сохранившиеся вырублены в скале, иногда бывает трудно — как и в случае с другими высеченными в скале объектами по всему миру - понять форму здания, с которого они были скопированы.

Три основные группы гробниц римской эпохи находятся в Петре, Кирене и Иерусалиме. Хотя в этих странах существует множество других важных захоронений, о них так мало известно, что пока о них следует умолчать.

Со времени, когда Авраам был похоронен в пещере Махпела, и до окончания христианской эры мы знаем, что погребение в скале было не исключением, а общей практикой среди народов этой части Востока. Насколько можно судить, пример был подан Египтом, который был родоначальником большей части их цивилизации. В Египте фасады их высеченных в скале гробниц были - за единственным исключением гробниц Бени Хасана<sup>[199]</sup> — украшены так просто и ненавязчиво, что скорее опровергали, чем заявляли об их внутреннем великолепии. Все древнейшие азиатские гробницы, по-видимому, представляли собой простые отверстия в скале, полностью лишенные архитектурных украшений.

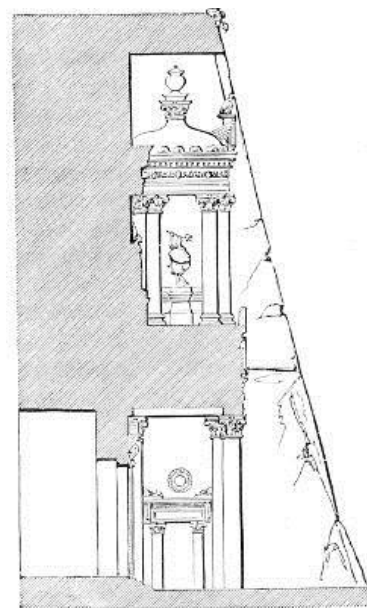
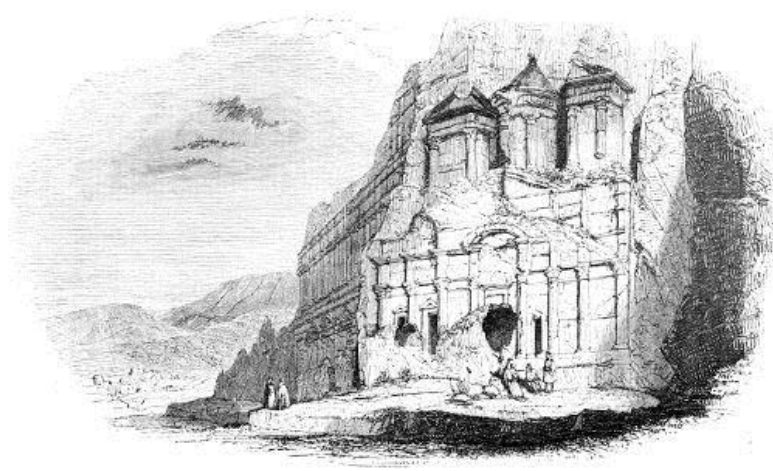


233. Хасне. (Из книги Лаборда "Петра и гора Синай".)

Однако мы видели, как персидские цари копировали фасады своих дворцов, чтобы украсить места своего последнего упокоения, и как примерно в то же время в Ликии строители гробниц копировали сначала свои собственные деревянные конструкции, а затем архитектурные фасады, которым они научились у греков. Но только в римский период это великолепие распространилось на перечисленные выше места; тогда оно до такой степени распространилось в Петре, что придало этой ныне опустевшей долине вид окаменевшего города мертвых.

Типичной и самой красивой гробницей этого места является так называемая Хасне, или Сокровищница фараона, представленная в виде возвышения и разрезов на прилагаемых ксилографиях № [233](#) и [234](#). Как будет видно, он состоит из квадратного цоколя, украшенного портиком из четырех очень красивых коринфских колонн, увенчанного фронтоном низкого греческого стиля. Над этим расположены три очень необычные турели, назначение которых чрезвычайно трудно понять. Центральная из них круглая и имеет хорошо понятную форму усыпальницы, использование которой, будь она более важной или стой она отдельно, было бы достаточно понятным; но что представляют собой боковые башенки? Если бы кто-то отважился на столь смелое предположение, я бы предположил, что оригиналом, с которого это взято, была гробница с пятью башнями, подобная гробнице Арунса (гравюра на дереве № [176](#)) или гробнице Алиатта в Сардах, которая со временем приобрела столь чуждую форму, как эта; но где промежуточные формы? и кем и когда было произведено это изменение? Прежде чем строить какие-либо теории на этот счет, было бы неплохо рассмотреть, действительно ли все эти здания являются гробницами. Большинство из них, несомненно, таковы; но не может ли название *эль-Дейр*, или Монастырь, примененное арабами к одному из главных высеченных в скале памятников Петры, быть, в конце концов, истинным обозначением? Короче говоря, нет ли среди них келий для священников, подобных *вихарам*, найденным в Индии? Все, кто до сих пор посещал эти места, сразу предположили, что все, вырубленное в скале, должно быть гробницей, но я сильно ошибаюсь, если это действительно так для всех.

Вернемся, однако, к Хасне. Хотя все формы архитектуры римские, детали настолько элегантны и в целом так хорошо продуманы, что почти наводят на подозрение, что в работе, должно быть, сказалось некоторое греческое влияние. Каменные глыбы, оставшиеся над крыльями, показывают, насколько это ранний образец своего класса и как мало практики у его проектировщиков могло быть в копировании в скале форм их обычных зданий.

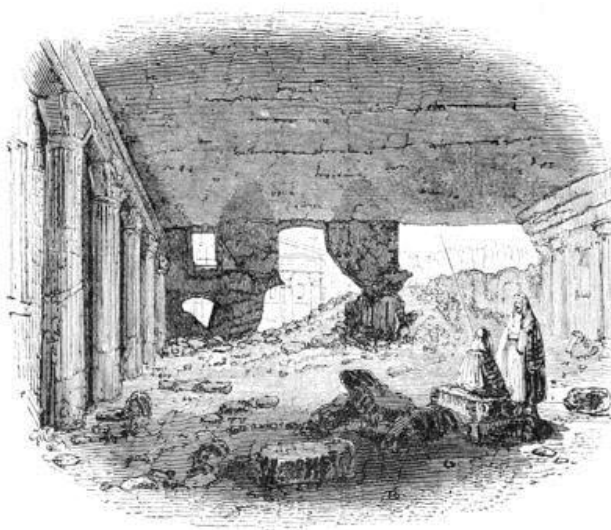


234. Фрагмент гробницы в Хасне. (Из книги Лаборда "Гора Синай", стр. 175.)

#### 235. Коринфская гробница, Петра. (Из "Синая" Лаборда, стр. 186.)

Чуть дальше в черте города находится другой, очень похожий по дизайну на этот, но намного уступающий ему в деталях и исполнении и демонстрирующий, по меньшей мере, столетнюю деградацию, хотя в то же время представляющий адаптацию к высеченным в скале формам, не встречающимся в более ранних примерах.

Третий - это тот, о котором говорилось выше, под названием *эль-Дейр*. В общих чертах это то же самое, что и два первых, — ордена не греческого и не римского, но с чем-то вроде дорического фриза над очень простой коринфской капителью. В остальном он не представляет собой ничего нового, за исключением очевидного отсутствия двери, и в целом, если его закончить, кажется, что он заслуживает своего названия меньше, чем любой из двух других.

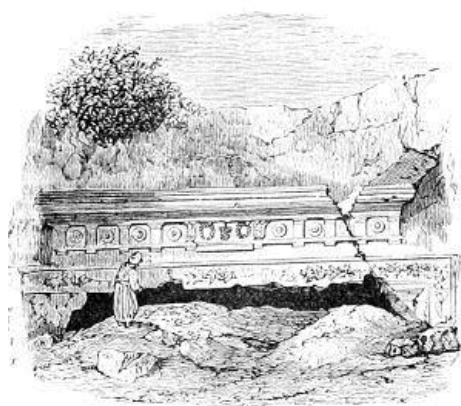




236. Интерьер Петры, высеченный в скале. (Из "Синая" Лаборда, стр. 198.)

Возможно, самым необычным объектом среди этих гробниц, если это гробницы, является плоский фасад с тремя ярусами колонн, расположенных одна над другой, слегка обозначенный слева от коринфской гробницы на гравюре на дереве № 235. Это похоже на авансцену некоторых более поздних греческих театров. Если это действительно был фасад гробницы, то он совершенно не соответствовал назначению и, безусловно, является одним из самых полных неправильных применений греческой архитектуры, когда-либо созданных.

Вообще говоря, интерьеры этих зданий настолько просты, что путешественники не потрудились ни нарисовать, ни измерить их; однако одно из них, представленное на прилагаемой гравюре на дереве (№ 236), богато украшено и, насколько можно судить из опубликованных материалов, так же непохоже на гробницу, как и на *вихару*. Но, как уже отмечалось, все они требуют повторного изучения, прежде чем можно будет с какой-либо уверенностью сказать, для чего они были вырезаны.



237. Фасад гробницы Ирода, с фотографии.



238. Так называемая "Гробница Захарии".

Следующая группа гробниц находится в Иерусалиме. Несомненно, все это гробницы. Гораздо большее их количество полностью лишено архитектурных украшений. К северу от города находится группа, известная как Гробницы королей, с фасадом искаженного дорического ордера, похожего на некоторые из новейших этрусских гробниц.<sup>[191]</sup> В настоящее время они сильно разрушены, но все еще сохраняют достаточно следов первоначального дизайна, чтобы без особых сомнений установить их дату в пределах геродианского периода или впоследствии. Несколько похожий фасад, но по форме больше похожий на греческий дорический, найденный в долине Иосафата, носит название Гробницы святого Иакова.

Рядом с этим находится квадратная гробница, известная как гробница Захарии, вырубленная в скале, но стоящая отдельно. Каждая грань украшена ионическими колоннами и квадратными опорами по углам, все здание увенчано пирамидальной крышей. Возможно, это сооружение правильнее было бы назвать кенотафом, поскольку оно совершенно цельное, и под ним не было найдено ни пещеры, ни склепа, хотя, судя по аналогиям, при должном поиске такое еще можно было бы найти. За ней действительно находится вырубленная в скале гробница с архитектурным фасадом, похожим на так называемую Гробницу Судей, и, следовательно, она имеет более современную конструкцию. Возможно, в ознаменование этого был оставлен архитектурный монолит.

Рядом с этой пирамидой находится другая, идентичная ей в том, что касается подвала, и которая сейчас широко известна как Гробница Авессалома; но в этом случае пирамиду заменили структурным шпилем, и, вероятно, когда это было сделано, была раскопана камера, которая сейчас находится внутри нее.

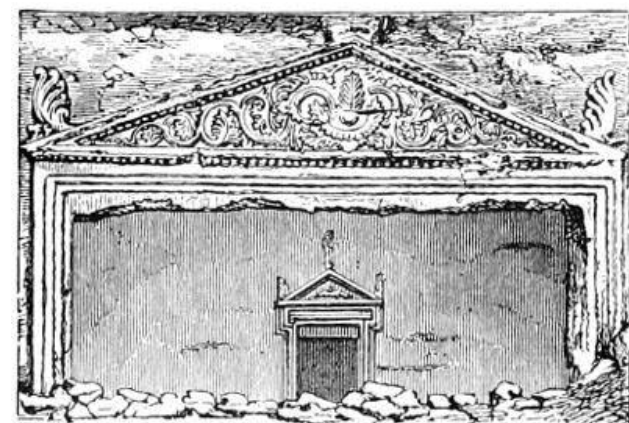
Одним из примечательных моментов в этих гробницах является любопытная путаница римских порядков, которую они представляют. Колонны и пилястры ионические, архитравы и фриз дорические, а карниз египетский. Капители и фриз настолько явно позднеримские, что мы не можем сомневаться в их датировке либо эпохой Ирода, либо более поздним периодом. С архитектурной точки зрения карниз слишком простой, чтобы радовать глаз, если его не покрасить; вероятно, поэтому с ним так обращались.

Другой класс этих гробниц представлен так называемой Гробницей Судей (Гравюра на дереве № [241](#)). Они украшены тимпаном греческого или римского храма, заполненным завитками с богатым, но устаревшим рисунком, и, очевидно, заимствованы из чего-то подобного, хотя и греческого по дизайну. По возрасту он, безусловно, более поздний, чем так называемая Гробница Захарии, поскольку обнаружена вырубленная в скале, из которой был извлечен этот памятник, гробница точно

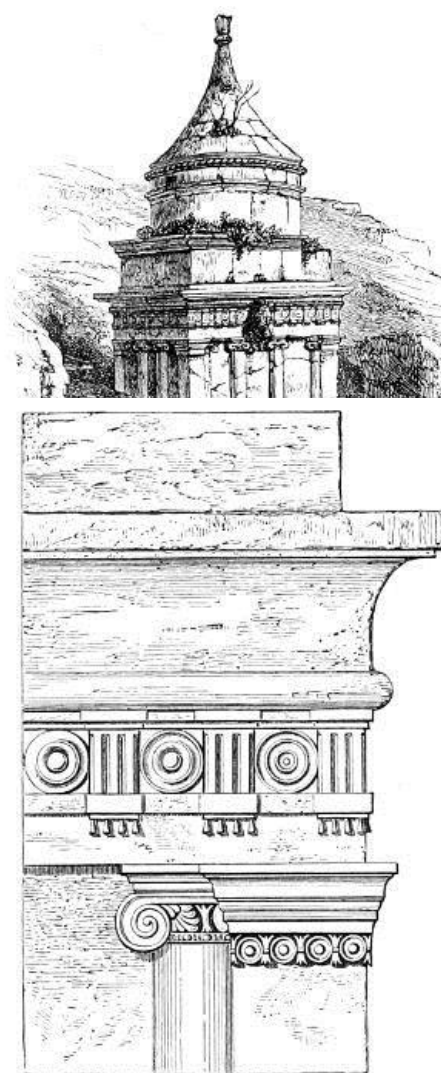
такой же конструкции.

Третья группа - это Кирена, на африканском побережье. Несмотря на исследования адмирала Бичи и М. Пачо,<sup>[192]</sup> и еще более

поздние исследования г-на Дж. Смит и Порчер, упомянутые выше (стр. [285](#)), все еще гораздо



241. Фасад гробницы Судей.



240. Угол могилы Авессалома.  
(Из Де Сольси.)

менее известны нам, чем следовало бы. Их количество огромно, и почти все они имеют архитектурные фасады, обычно состоящие из двух или более колонн между пилястрами, как гrotты Бени-Хасана или Гробница святого Иакова в Иерусалиме. Многие из них демонстрируют убедительные свидетельства греческого вкуса, в то время как некоторые могут быть такими же древними, как греческая эпоха, хотя большая часть, несомненно, датирована римлянами, а картины, которыми многие из них до сих пор украшены, безусловно, римского дизайна. Два из них проиллюстрированы гравюрами на дереве № [165](#) и [166](#): одна демонстрирует более отчетливые свидетельства греческого вкуса и колорита, чем можно найти где-либо еще, хотя сомнительно, что она относится к греческому периоду в большей степени, чем так называемая гробница святого Иакова в Иерусалиме; другая, хотя и столь же неопределенной даты, интересна как круглый памятник, построенный над пещерой, подобной той, что в Амрите (гравюра на дереве № [122](#)), и является единственным другим известным примером. Ни один из них не имеет таких великолепных архитектурных фасадов, как Хасне в Петре; но количество гробниц, украшенных архитектурными элементами, больше, чем в этом городе, и, сгруппированные террасами на склоне холма, они образуют некрополь, который является одним из самых поразительных в древнем мире. В



целом эта группа, хотя и несколько напоминает Кабель д'Ассо, более обширна и гораздо богаче внешней архитектурой.<sup>[193]</sup>

Время не оставило нам ни одной совершенной конструкции гробниц во всех этих местах, хотя нет никаких сомнений в том, что когда-то их было множество. Почти единственная из известных гробниц этого класса, построенная из каменной кладки и которая во многих отношениях, пожалуй, самая интересная из всех, найдена в Малой Азии, в Милассе в Кари. По форме это что-то вроде отдельно стоящих образцов, высеченных в скале в Иерусалиме. Как показано на гравюре на дереве (№ [242](#)), он состоит из квадратного основания, которое поддерживает двенадцать колонн, из которых восемь внутренних поддерживают купол, а внешние четыре просто завершают квадрат. Сам купол построен таким же образом, как и все джайнские купола в Индии (как будет объяснено ниже при описании этого стиля), и, хотя он украшен римскими деталями, настолько непохож на что-либо другое, когда-либо построенное этим народом, и настолько полностью и безупречно повторяет то, что мы находим десять столетий спустя на Дальнем Востоке, что мы вынуждены заключить, что он принадлежит к стилю, некогда распространенному и надолго закрепившемуся в этих землях, хотя этот стиль сейчас является единственным оставшимся представителем своего класса.



#### 242. Гробница в Милассе. (Из "Древностей Ионии", изданных Обществом дилетантов.)

Другой пример, несколько похожий по стилю, хотя и отдаленный по местности, находится в Дугге, недалеко от Туниса, в Африке. Он тоже состоит из квадратного основания, более высокого, чем в предыдущем примере, увенчанного двенадцатью ионическими колоннами, которые здесь используются просто как украшения. Вероятно, по углам были квадратные пилястры, как в Иерусалиме (гравюры на дереве № [238](#), [239](#)), в то время как египетская форма карниза аналогична той, что встречается в этих примерах, хотя и с отсутствием дорического фриз.

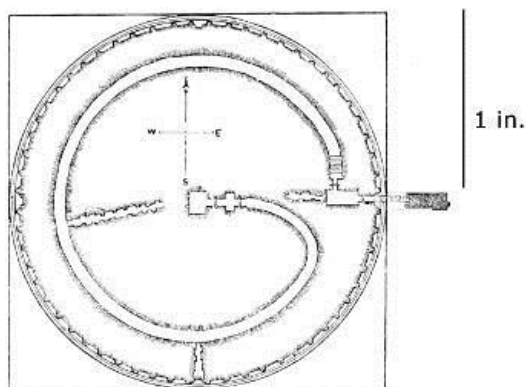
Очевидно, первоначально он заканчивался ступенчатой пирамидой, подобной Галикарнасскому мавзолею, и большим количеством структурных гробниц, копировавших эту знаменитую модель. Теперь от этого ничего не осталось, кроме четырех краеугольных

камней, которые были наиболее важны с архитектурной точки зрения, чтобы подчеркнуть слабые линии наклонной пирамиды в такой ситуации. В целом, возможно, до наших дней не дошло более изящного памятника своего класса, чем этот, который, должно быть, был завершен.

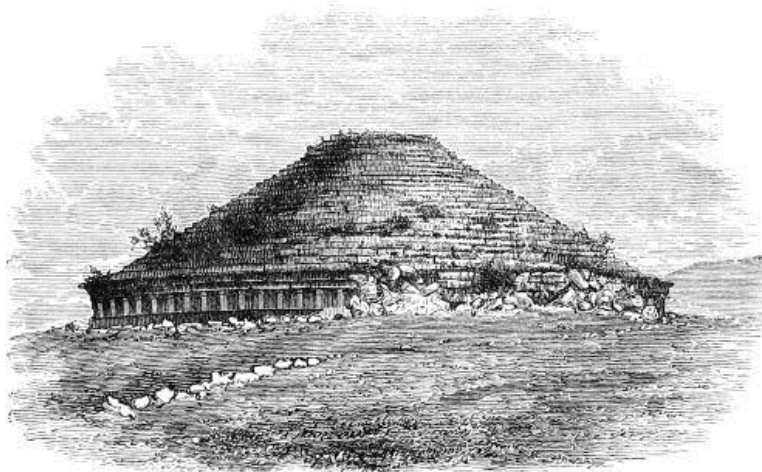


243. Гробница Дугги. (С рисунка Ф. Катервуда.)

Кроме них, в Алжире есть две гробницы, представляющие очень большой интерес как по своим размерам, так и по своеобразию их форм. Наиболее известным является то, что находится на побережье недалеко от Алжира к западу. Обычно она известна как Кубр Румейя, или Гробница Христианской Девы — название она получила из-за наличия четырех фальшивых дверей, каждая из которых состоит из цельного камня, разделенного на четыре панели, а перекладина между ними образует крест, который, следовательно, считается христианским символом. Само здание круглой формы, диаметром почти 200 футов, стоит на квадратной платформе размером 210 футов. Перпендикулярная часть украшена 60 зацепленными колоннами ионического ордера и четырьмя только что упомянутыми фальшивыми дверями; над ними возвышался конус — по-видимому, в 40 ступеней — общей высотой около 130 футов. Однако он настолько разрушен, что очень трудно быть уверенным в его точных размерах или форме.



244. План Кубр-Румейи. (Из Бербрюггера.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



245. Вид на Мадрасен. (С фотографии из книги Блейкли "Четыре месяца в Алжире".)

Судя по разного рода предметам и надписям, найденным внутри, похоже, что он оставался открытым почти до времен мусульманского завоевания, но вскоре после этого был закрыт и бросал вызов всей изобретательности исследователей, пока в 1866 году господами Дж. Маккарти и Бербруггер, действующие по приказу и за счет покойного императора Наполеона III.<sup>[194]</sup> Вход был обнаружен проходящим под подоконником фальшивой двери с восточной стороны отдельно стоящего здания, стоящего за пределами платформы, и которое, по-видимому, изначально было построено для прикрытия и защиты входа. Отсюда извилистый проход длиной 560 футов вел в центральную камеру, где, как предполагается, когда-то хранились царские тела, но при вскрытии от них не осталось ни следа, ни чего-либо, указывающего на то, кем они были и каким способом были похоронены.

Другая гробница, Мадрасен, очень похожа на эту, но меньше. Его перистиль имеет что-то вроде дорического ордера, без оснований и увенчан квазиегипетским карнизом, похожим на тот, что на гробнице Авессалома в Иерусалиме (гравюра на дереве № [240](#)) или на Дугге (гравюра на дереве № [243](#)). В целом его детали более изящны, и, судя по их общему характеру, кажется, нет причин сомневаться в том, что эта гробница старше Кубр-Румейи, хотя они настолько похожи друг на друга, что их даты не могут быть сильно различимы.<sup>[195]</sup>

Кажется, почти нет причин сомневаться в том, что Кубр Румея был "Памятником коммуны Реги гентис", упомянутым Помпонием Мелой,<sup>[196]</sup> примерно в середине первого века нашей эры, и если это так, это могло относиться только к династии, которая закончилась с Джубой II, н.э. 23, и в этом случае более старый памятник, скорее всего, принадлежал предыдущая династия, прекратившая править вместе с Бокхом III., за 33 года до рождения Христа.

Одним из наиболее интересных моментов, связанных с этими мавританскими гробницами, является их любопытное сходство с гробницами Адриана в Риме. Квадратное основание, круглая колоннада, коническая крыша - все это одно и то же. В Риме они, конечно, очень вытянуты, но это произошло из-за того, что "Крот" располагался среди высоких объектов в городе, и, возможно, даже больше, из-за тенденции к высоте, которая так сильно проявлялась в архитектуре того времени.

Однако наибольшее сходство наблюдается во внутреннем убранстве. Длинный извилистый коридор, заканчивающийся продолговатым помещением в центре, является идентичной чертой в обоих случаях, но пока нигде не прослеживается, хотя вряд ли можно сомневаться, что он должен был существовать во многих других примерах.

Если мы добавим к ним кенотаф в Сен-Реми (гравюра на дереве № [231](#)), то получим серию памятников одного типа, насчитывающую более 400 лет; и, хотя требуется еще много чего,

прежде чем мы сможем заполнить пробелы и завершить серию, не может быть никаких сомнений в том, что когда-то существовали недостающие звенья, которые соединяли их вместе. Помимо этого, мы можем вернуться еще дальше к этруским курганам и простым земляным насыпям в Татарских степях. На другом конце ряда мы, очевидно, приближаемся к границе башен и шпилей христианского искусства; и, хотя утверждение, что дизайн шпиля Страсбурга вырос из кургана Альятт, может показаться самой дикой из гипотез, это, тем не менее, верно, и это неочевидно только потому, что многие этапы перехода от одного к другому исчезли в конвульсиях промежутка.

## ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

Мы знаем не только из дошедших до нас описаний и случайных заметок, но также из останков, найденных в Помпеях и в других местах, что частные жилища римлян отличались тем великолепием, которое мы находим во всех их произведениях, сопровождавшихся, вероятно, большим, чем обычно, количеством безвкусицы.

В самом Риме нет ни одного древнего дома — более того, нет и следа домашнего сооружения — за исключением дворцов цезарей на Палатинской горе и дома девственниц-весталок<sup>(197)</sup> у его подножия; и даже они сейчас представляют собой нагромождение бесформенных руин, настолько полностью разрушенных, что даже реставраторам с самым богатым воображением трудно что-либо из них разобрать. Однако масштабы этих руин в сочетании с сохранившимися описаниями достаточны, чтобы убедить нас в том, что из всех дворцов, когда-либо построенных как на Востоке, так и на Западе, этот, вероятно, был самым величественным и великолепно украшенным. Никогда в мировой истории не было такого, чтобы столько богатства и власти находилось в распоряжении одного человека, как это было в случае с цезарями; и никогда богатство мира не могло попасть в руки людей, более склонных расточать его для собственного личного удовлетворения, чем эти императоры. Более того, они могли бы обшарить весь мир в поисках награбленного для украшения своих зданий и могли бы привлечь лучших художников Греции и всех подвластных королевств, чтобы те помогли сделать их золотые дворцы самыми великолепными, какие мир когда-либо видел или, вероятно, скоро увидит снова. Всю площадь дворца можно грубо описать как квадратную платформу размером 1500 футов на восток и запад, со средней шириной 1300 футов в противоположном направлении. Однако из-за своих глубоких изрезков и неправильных очертаний он едва ли занимает больше площади, чем Термы Каракаллы.

Недавние раскопки обнажили почти всю западную часть этого района и раскрыли план здания, но все было настолько полностью разрушено, что требуется значительное мастерство и воображение, чтобы восстановить его в прежнем виде. Единственная часть, которая остается сносно совершенной, — это так называемый дом Ливии, жены Августа, которая, как говорят, жила в нем после смерти своего мужа. По размерам и расположению он мало чем отличается от лучших помпейских домов, но его росписи и украшения намного превосходят все, что можно найти в этом городе. На самом деле, как и следовало ожидать, учитывая их возраст и положение, они являются прекраснейшими настенными украшениями, дошедшими до нас, и поскольку они все еще удивительно совершенны, они дают очень высокое представление о совершенстве искусства, достигнутом в эпоху Августа, к которой они, безусловно, принадлежат.

Та часть дворца на Палатине, которая больше всего впечатляет посетителя, — это восточная половина, которая выходит с одной стороны на Амфитеатр, с другой — на Термы Каракаллы и нависает над Максимиевым цирком. Хотя все их мраморные или расписные украшения исчезли, огромные массивы каменной кладки, которые здесь есть, создают то

впечатление величия, которое обычно встречается в римских произведениях. Это не эстетическая красота, проистекающая из орнаментальной конструкции, а Техническое выражение силы и величия, проистекающих из массы и стабильности. Это то же чувство, с которым мы созерцаем акведуки и инженерные сооружения этого великого народа; и, хотя они не самого высокого класса, немногие архитектурные сооружения производят большее впечатление, чем ныне разрушенный дворец Цезарей.

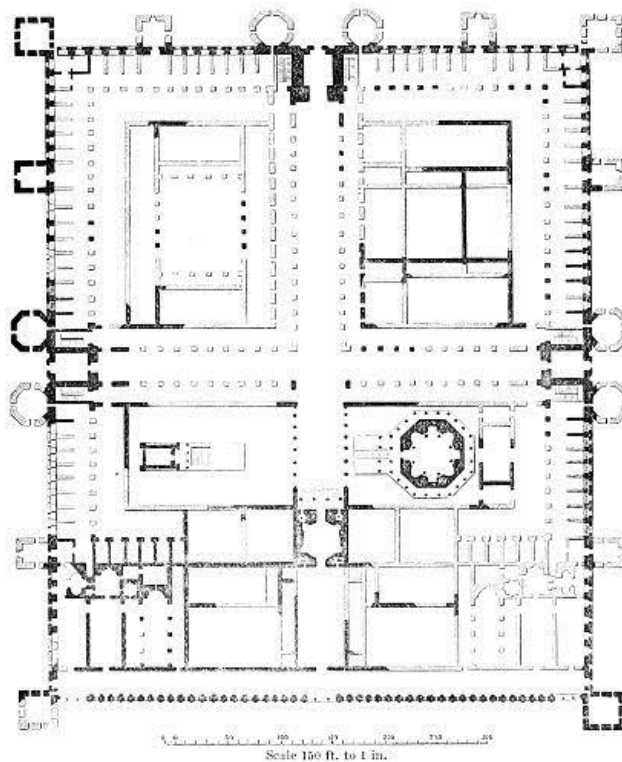
Несмотря на все это великолепие, этот дворец, вероятно, как архитектурный объект уступал Термам. Тысяча и одна необходимость частной жизни делают невозможным придать резиденции — даже резиденции повелителя мира — тот же характер величия, который может быть придан зданию, полностью предназначенному для показа и общественных целей. В своем великолепии Дворец Цезарей, должно быть, был чудом света; но как руины, лишенные своей мебели и эфемерного величия, он теряет многое, что могло бы сделать его приятным или поучительным. Мы не должны искать ни красоты пропорций, ни совершенства конструкции, ни даже уместности материала в наспех построенных залах людей, чья безграничная власть могла сравниться только с грубой вульгарностью их характеров.

### SPALATO.

Единственный дворец римского мира, от которого сохранилось достаточно остатков, позволяющих судить о его размерах или устройстве, - это тот, который Диоклетиан построил для себя в Спалато, в Далмации, и в котором он провел оставшиеся годы своей жизни, избавившись от забот Империи. Это, безусловно, дает нам самое возвышенное представление о том, каким должно было быть величие императорского дворца в Риме, когда мы обнаруживаем, что один император — безусловно, не самый богатый и не самый могущественный — строит для своего ухода на покой загородную виллу почти таких же размеров, как Эскуриал в Испании, и, следовательно, превосходящую по размерам, как и по великолепию, большинство современных дворцов Европы.

Неизвестно, насколько он похож на римский дворец или был скопирован с него, тем более что его следует рассматривать как укрепленный дворец, который, как нет оснований полагать, был в Риме, в то время как его моделью, по-видимому, был преторианский лагерь, а не какое-либо жилище, построенное под защитой городских стен. Вследствие этого его внешний вид прост и солиден, за исключением той стороны, которая примыкает к морю, где он был наименее подвержен нападению. Остальные три стороны защищены только башнями, которые примыкают к ним, и теми, которые защищают большие ворота, которые открываются в центре каждой стороны.





246. Дворец Диоклетиана в Спалато. (От Адамса.)

Здание представляет собой почти правильный параллелограмм, хотя и не совсем так. Южная сторона обращена к морю и составляет 592 футов от угла к углу; противоположная сторона имеет всего 570 в длину;<sup>[198]</sup> в то время как восточная и западная стороны имеют длину по 698 футов каждая, таким образом, все здание занимает около 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> английских акра.

Главный вход во дворец находится с северной стороны и называется Золотыми воротами и, как показано на прилагаемой гравюре на дереве (№ 247), демонстрирует все особенности римской архитектуры на ее последнем этапе. Горизонтальный архитрав все еще остается над дверным проемом, бесполезным украшением, под смелой разгрузочной аркой, которая узурпирует его место и выполняет свой долг. Над ним ряд коринфских колонн, стоящих на кронштейнах, когда—то поддерживавших архивольты ряда ниш - следует признать, приятное украшение, но при этом первоначальное назначение колонны было полностью упущено из виду или забыто.

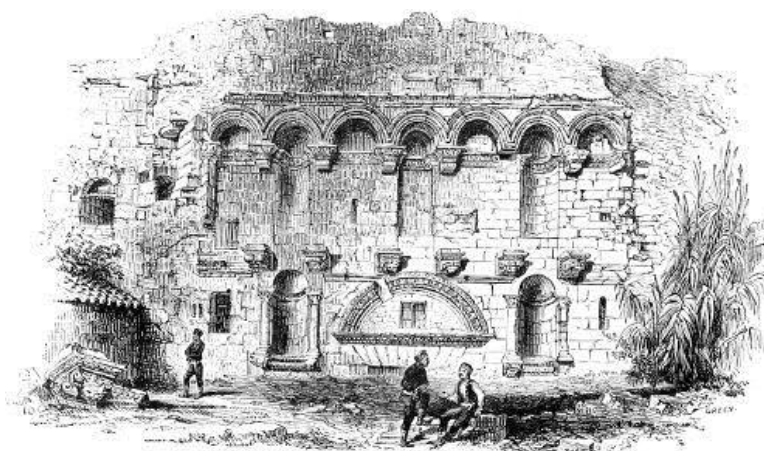
Войдя в этот портал, мы проходим по улице, украшенной аркадами с обеих сторон, пока точно в центре здания ее под прямым углом не пересекает другая аналогичная улица, начинающаяся от так называемых Железных и Медных ворот, которые по дизайну похожи на Золотые ворота, но гораздо менее богато украшены.

Эти улицы делили здание на четыре части: те, что к северу, настолько разрушены, что сейчас нелегко проследить их планировку или сказать, для какой цели они предназначались; но, вероятно, одна из них могла быть жилищем гостей, а другая - резиденцией главных должностных лиц дома.

Вся южная половина здания была отведена под собственно так называемый дворец. В нем находились два храма, как они сейчас обозначаются. Говорят, что то, что справа, было посвящено Юпитеру, хотя, судя по его форме, оно было спроектировано скорее как мавзолей основателя, чем как храм этого бога. Исходя из предположения, что это был храм, это было

проиллюстрировано на предыдущей странице.<sup>[199]</sup> Напротив него находится другой небольшой храм, посвященный, как говорят, Эскулапу.

Между этими двумя находится аркада, изображенная на гравюре на дереве № 185, в верхнем конце которой находится круглый вестибюль, каким и должны быть все здания, посвященные Весте или получившие свое название в честь этой богини. Она вела прямо в великолепную анфиладу из девяти апартаментов, занимавшую основную часть южного фасада дворца. За ними, по правую руку, находились личные апартаменты императора, а за ними - его бани. Противоположная сторона восстановлена так, как если бы она точно соответствовала, но это более чем сомнительно; и, действительно, едва ли имеются достаточные основания для многих деталей, показанных на плане, хотя они, вероятно, в целом достаточно точны, чтобы передать общее представление об устройстве римского императорского дворца.



247. Золотые ворота в Спалато. (Из "Далмации" сэра Гарднера Уилкинсона.)

Возможно, однако, самой великолепной особенностью этого дворца была большая южная галерея, 515 футов в длину и 24 в ширину, протянувшаяся вдоль всего обращенного к морю фасада здания. Помимо присущей ему красоты как архитектурной особенности, он демонстрирует такое понимание красот природы, которого вряд ли можно было бы ожидать от римлянина. Эта великолепная аркада является главной особенностью всего дизайна, и из нее открывается вид, вполне достойный возведения такой галереи для полного наслаждения ею.

## ПОМПЕИ И ГЕРКУЛАНУМ.

Не обнаружив в Риме ни одного примера домашней архитектуры, мы обращаемся к Помпеям и Геркулануму, где находим многочисленные и интереснейшие образцы домов всех классов, за исключением, возможно, лучших; ибо там нет ничего, что могло бы сравниться с лаврентийской виллой Плиния или с некоторыми другими, описания которых дошли до нас. Помпеи, более того, были гораздо более греческим, чем римским городом, и его здания следует рассматривать скорее как образец построек Греции или, по крайней мере, Великой Греции, чем чего-либо, найденного к северу. Тем не менее, эти города принадлежали к римской эпохе, и, за исключением вкуса и незначительного расположения, у нас нет причин сомневаться, что здания действительно напоминали римские, по крайней мере, в достаточной степени для иллюстрации.



Почти без исключения все дома Помпей были одноэтажными. Это правда, что в некоторых домах мы находим лестницы, ведущие на крышу, и следы верхнего этажа, но в последнем случае квартиры, по-видимому, были местами для стирки и сушки белья или для каких-то подобных бытовых целей, а не жилыми или даже спальными комнатами. Все основные квартиры, безусловно, находились на первом этаже, и, как почти неизбежное следствие из этого, все они выходили окнами внутрь и освещались со дворов или *атриумов*, а не снаружи; ибо для людей, у которых не было стекла, которым можно было застеклить свои окна, было невозможно наслаждаться уединением или безопасностью, одновременно не исключая и свет, и воздух, иначе как освещая свои комнаты изнутри. Отсюда возникло, что в большинстве случаев внешняя сторона домов высшего класса была отдана под магазины и жилища поменьше, которые выходили на улицу, в то время как резиденция, за исключением главного входа, а иногда и одной или двух отдельных дверей, которые открывались наружу, была полностью скрыта от глаз их окружения.

Даже в самых маленьких домах торговцев, которые выходили на улицу, одна квартира, по-видимому, всегда оставалась без крыши, чтобы освещать по крайней мере две комнаты с каждой стороны, используемые как спальни; но поскольку крыш у всех теперь нет, не всегда легко определить, с какими из них поступили таким образом.

Несомненно, что в самых маленьких домах, которые могли принадлежать лицам, стоящим выше класса лавочников, всегда была центральная квартира без крыши в центре, в которую открывались остальные. Иногда это было перекрыто двумя балками, расположенными в одном направлении, и двумя пересекающимися их под прямым углом, обрамляющими крышу на девять отсеков, обычно неодинаковых размеров, центральный из которых был открытым и с соответствующим углублением в полу для приема дождя и дренажа, которые неизбежно проходили через него. Когда этот двор был какой-либо протяженности, требовались четыре столба на пересечении балок, или углов проема, для поддержки крыши. В больших дворах таким образом использовались восемь, двенадцать, шестнадцать или более колонн, часто, по-видимому, скорее в качестве декоративных объектов, чем в соответствии с конструктивными потребностями дела, и очень часто их количество по обе стороны помещения не совпадало. Часто углы не были прямыми, а колонны располагались неравномерно с небрежным пренебрежением симметрией, что кажется нам странным, хотя в таких случаях это, возможно, было предпочтительнее холодной и формальной регулярности и даже более способствовало изяществу и красоте. Помимо этих дворов, в задней части дома обычно имелся еще один, ограниченный глухой стеной на дальнем конце, и который в домах поменьше был покрашен так, чтобы напоминать сад, которым располагались большие особняки в этом направлении. Апартаменты, выходящие окнами на этот двор, были, конечно, совершенно частными, чего нельзя сказать ни о каких из тех, что выходят окнами внутрь, в *атриум*.

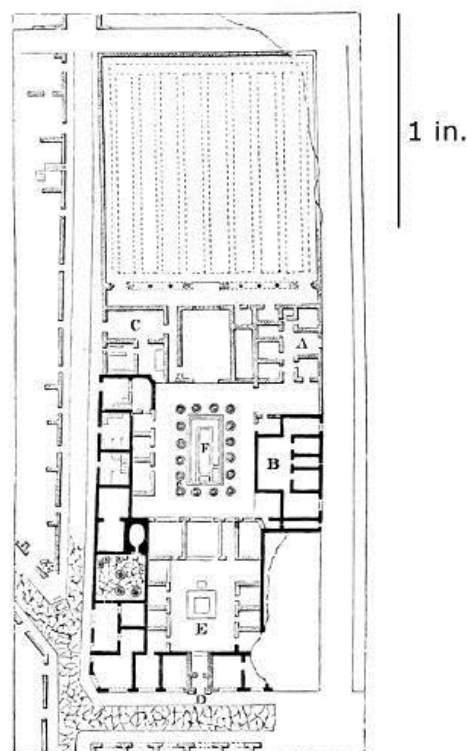
Дом, называемый домом Пансы в Помпеях, является хорошей иллюстрацией этих особенностей и, как один из наиболее типичных, часто выбирался для целей иллюстрации.

На прилагаемом плане (Гравюра на дереве № 248) все части, не относящиеся к основному особняку, заштрихованы темнее, за исключением сомнительной части, обозначенной А, которая могла быть либо отдельным домом, либо женскими апартаментами, принадлежащими основному дому, или, что еще более вероятно, она могла быть спроектирована таким образом, чтобы использоваться для любой из целей. В - это, конечно, отдельный дом, и вся остальная часть этой стороны, фасада и третьей стороны, пока мы не окажемся напротив А, была сдана под магазины. В с у нас есть кухня и помещения для прислуги с отдельным входом на улицу, а также с выходом в главный перистиль дома.

Возвращаясь к главному входу или парадной двери D, вы входите через короткий проход во внешний двор Е, по каждой стороне которого расположены несколько небольших квартир, используемых либо младшими членами семьи, либо гостями. Более широкий проход, чем вход, ведет отсюда в перистиль, или главную квартиру дома. По левую руку находятся несколько небольших комнат, использовавшихся, без сомнения, как спальные покои, которые, вероятно, были закрыты полуоткрытыми дверями сверху и снизу, чтобы пропускать воздух и свет, сохраняя при этом достаточную приватность, по крайней мере, на вкус римлян. Впереди и по правую руку находятся две комнаты побольше, каждая из которых, возможно, была триклинием или столовой, а другая - тем, что мы должны были бы назвать гостиной в доме. Проход между кухней и центральной комнатой ведет на веранду, которая проходит по всей длине дома и выходит в сад за его пределами.

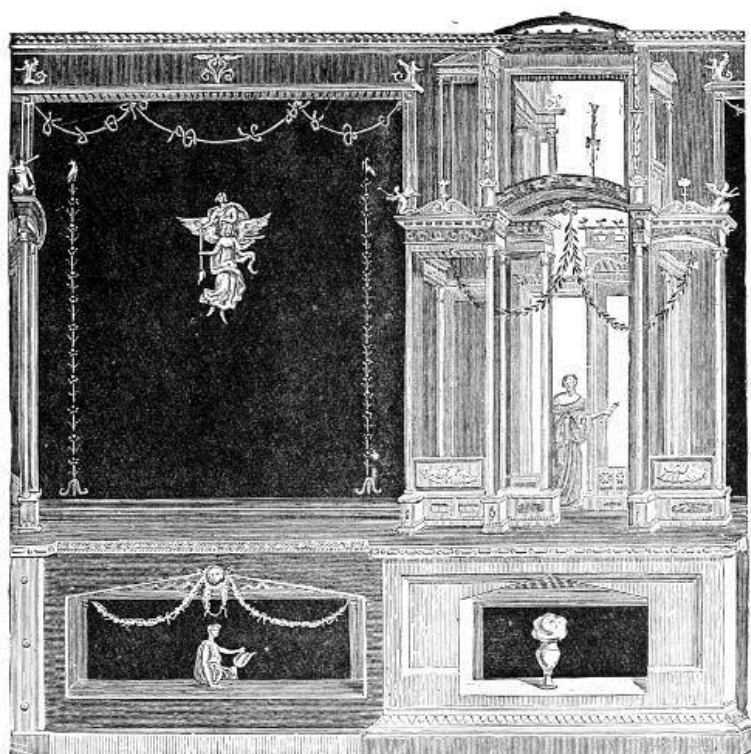
Как будет показано ниже, архитектурный эффект был тщательно проработан в этом проекте: от внешней двери до садовой стены открывается вид длиной почти 300 футов, изменяемый приятной игрой света и тени и демонстрирующий постепенно увеличивающуюся степень простора и архитектурного богатства по мере продвижения вперед. Все эти моменты, должно быть, производили наиболее приятный эффект в завершенном виде и придавали больше красоты, чем было достигнуто почти в любом современном жилище подобных размеров.

Вообще говоря, архитектурные детали помпейских домов выполнены небрежно и без изящества, хотя нельзя отрицать, что иногда в них сквозит определенная элегантность, которая нравится вопреки нашему здравому смыслу. Однако их действие зависело не от формы, и, следовательно, не по ней следует судить о них. Вся архитектура дома была цветной, но даже это считалось не таким важным, как картины, покрывавшие плоские поверхности стен. Сравнивая помпейское убранство с банями Тита и Дома Ливий, единственными образцами того же возраста и класса, найденными в Риме, следует признать, что помпейские образцы демонстрируют одинаково правильный вкус не только в выборе, но и в применении используемых украшений, хотя в исполнении в целом есть разница, которую можно было бы ожидать между картинами, выполненными для частного лица, и картинами для императора римского мира. Несмотря на это, эти картины, так чудесно сохранившиеся в этом маленьком провинциальном городке, даже сейчас являются



248. Дом Пансы в Помпеях. (Из "Помпеи" Гелла) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

одними из лучших имеющихся у нас образцов настенного декора. Они превосходят орнамент Альгамбры, поскольку более разнообразны и более интеллектуальны. По той же причине они превосходят произведения того же класса, выполненные мусульманами в Египте и Персии, и они намного превосходят грубые попытки готических архитекторов средневековья; тем не менее, они, вероятно, так же уступают тому, что делали греки в свои лучшие дни, как колонны помпейских перистилей портикам Парфенона. Но, несмотря на то, что они, несомненно, намного уступают своим оригиналам, сооружения в Помпеях являются прямой имитацией истинных греческих декоративных форм; и только благодаря им мы можем составить даже самое отдаленное представление об изысканной красоте, которой когда-то достигла полихромная архитектура, но которую мы едва ли можем надеяться достичь когда-либо снова.



249. Украшение стен в Помпеях. (Из Розенгартена.)

Один любопытный момент, который до сих пор слишком часто упускался из виду, заключается в том, что в Помпеях существуют два совершенно разных стиля оформления. Один из них чисто этрусский, как по форме, так и по цвету, и такой, какой можно найти только в гробницах или на подлинных произведениях этрусков. Другой не менее по сути греческий, как по дизайну, так и по цвету: он гораздо более распространен, чем этрусская форма, и его всегда легко отличить от него. Последний упомянутый или греческий стиль оформления можно снова разделить на две разновидности; одна, наиболее распространенная, состоит из орнаментов, непосредственно скопированных с греческих моделей; другая со значительным вкраплением римских форм. Эта латинизированная разновидность греческого декора представляет собой смягченный и скудный стиль архитектуры, который мог войти в моду только благодаря постоянному использованию железа, бронзы или других металлических материалов для колонн и других архитектурных элементов. Витрувий отвергает это; и в более позднюю эпоху Кассиодор говорит о нем таким образом, который показывает, что это практиковалось в его время. Широкое распространение этого класса орнаментов как в Помпеях, так и в банях Тита доказывает, что

в то время это был очень любимый стиль. В таком случае, это должно было быть либо изображение металлических колонн и других архитектурных объектов, которые в то время использовались, либо оно должно было быть скопировано с раскрашенных декораций. Это новая тема, и ее невозможно прояснить, кроме как довольно подробно и с помощью множества рисунков. Однако представляется почти несомненным тот факт, что римляне действительно использовали металл в качестве конструкционного материала. Если бы на этих картинах были представлены исключительно тонкие колонны, мы могли бы быть склонны приписать это просто неправильному рисунку; но в целом стиль орнамента, показанный здесь, таков, какого никогда не встретишь на каменных или кирпичных колоннах, и который может быть выполнен только в металле. Кроме того, колонны, о которых идет речь, всегда изображаются в украшениях как просто позолоченные или бронзовые, в то время как изображения каменных колонн окрашены. Все эти свидетельства доказывают, что когда-то существовал стиль искусства, в котором металл обычно использовался во всех основных деталях, все материальные следы которого сейчас утрачены. Исчезновение всех остатков такого стиля легко объясняется скоропортящейся природой железа из-за ржавчины, а также ценностью и, как следствие, спекуляцией, вызванной бронзой и подобными металлами. Более того, нам известно, что даже в последние дни из Пантеона и других зданий, которые, как известно, были им украшены, было украдено много бронзы.

Еще одна вещь, которую мы узнаем из этих картин, заключается в том, что, хотя потребности уличной архитектуры вынуждали эти городские особняки принимать прямолинейные очертания, всякий раз, когда римские архитекторы строили за городом, они позволяли себе живописное разнообразие очертаний и форм, которое они, возможно, достигли даже у готических архитекторов средневековья. Этого действительно можно было ожидать, учитывая их небрежность в отношении регулярности в их городских домах; но это были интерьеры, и если бы не нарисованные изображения домов, у нас не было бы возможности судить, как те же архитекторы отнеслись бы к экстерьеру в сельской местности. Однако из этого источника мы узнаем, что во внешнем оформлении, в ситуациях, когда они не были стеснены ограниченным пространством, их планы были полностью свободны от всякой чопорности и формальности. В этом отношении римский вкус совпадал со вкусом всей истинной архитектуры во всех частях света.

Каждая часть дизайна была оставлена для того, чтобы рассказать свою собственную историю и выразить назначение, для которого использовалась каждая квартира, хотя все они, вероятно, были сгруппированы вместе с некоторой ссылкой на симметрию. Безусловно, в этих древних примерах нет ничего, что могло бы оправдать точную регулярность, которую архитекторы эпохи Возрождения привнесли в свои классические проекты, в которых они стремились стереть все различия между составными частями в тщетной попытке создать одно большое целое из множества мелких диссонирующих фрагментов.

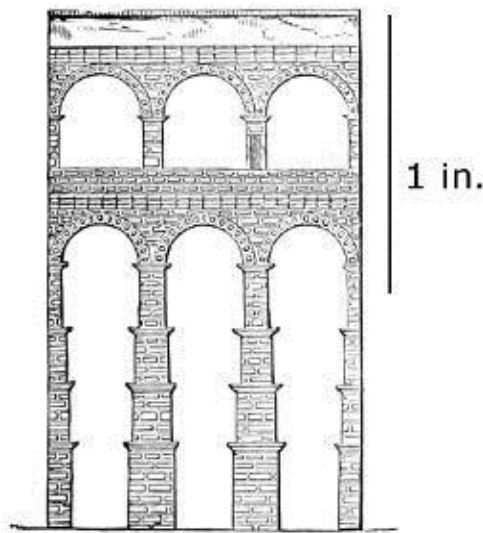
## МОСТЫ И АКВЕДУКИ.

Возможно, наиболее удовлетворительными работами римлян являются те, которые мы рассматриваем как относящиеся к гражданскому строительству, а не к архитектуре. Однако в те ранние времена об этом различии не знали. Римляне приступали к работам такого класса с целеустремленной серьезностью, которая всегда гарантирует успех, и выполняли их с размахом, не оставляющим желать ничего лучшего; в то же время они полностью избегали той вульгарности, которая из-за отсутствия утонченности почти неизбежно проявлялась в более изящных или богато украшенных зданиях. Их инженерные работы

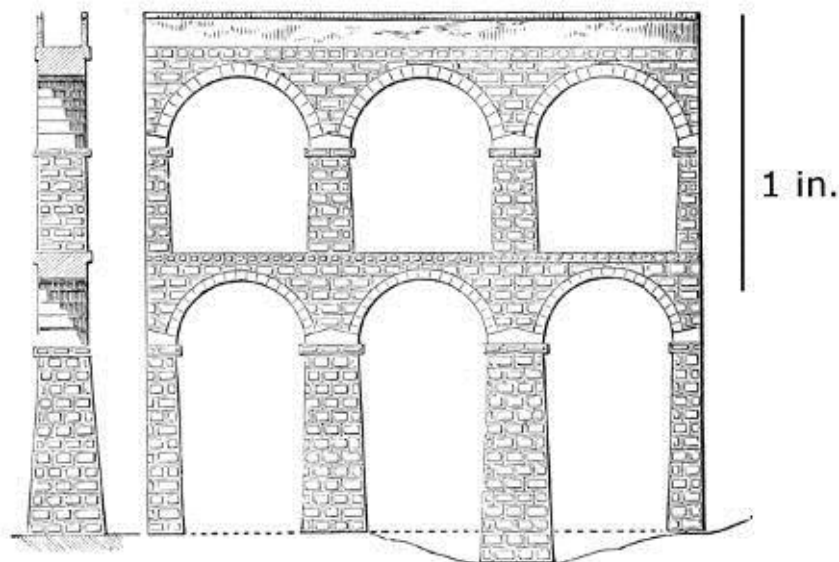
также были свободны от той степени незавершенности, которая неотделима от переходного состояния, в котором находилась их архитектура в течение всего периода существования Империи. Именно по этим причинам фундаменты Аппиевой дороги вызывают восхищение у каждого зрителя; и ничто так не впечатляет путешественника при посещении некогда имперского города, как длинные линии акведуков, которые видны повсюду, протянувшиеся через ныне пустынную равнину Кампанья. Это правда, что это всего лишь линии кирпичных арок, лишенные орнамента и каких-либо попыток архитектуры в собственном смысле этого слова; но они настолько хорошо приспособлены к цели, для которой были спроектированы, настолько грандиозны по замыслу и настолько совершенны в исполнении, что, несмотря на отсутствие у них архитектурного облика, они являются одними из самых красивых остатков римских зданий.

Однако не все акведуки были так лишены архитектурного оформления, как в Кампанье. Например, мост Пон-дю-Гар, построенный для подачи воды в город Ним во Франции, является одним из самых поразительных произведений древности. Его высота над ручьем составляет около 180 футов, он разделен на два яруса больших арок, увенчанных рядом арок поменьше, что придает сооружению ту же отделку и эффект, которые антаблемент и карниз придают длинному ряду колонн. Без использования какого-либо отдельного орнамента или какого-либо элемента, который был абсолютно нежелателен, эта композиция превращает то, что является простым утилитарным произведением, в архитектурную ширму красоты, до сих пор не имевшую себе равных в своем классе.

Акведуки Сеговии и Таррагоны в Испании, хотя, возможно, и не такие величественные, вполне изящны и уместны, как этот; и если бы они стояли поперек линии хорошо поросших лесом и орошаемых водой долин, могли бы стать прекрасными объектами. К сожалению, эффект сильно портится домами и другими объектами, которые заполняют их основания. Оба они возвышаются примерно на 100 футов. над уровнем их фундамента в центре. Остров Сеговия поднят на легких опорах, эффект которых, возможно, несколько подпорчен многочисленными смещениями, а верхний ярус, пожалуй, слишком легкий для нижнего. Этих дефектов удалось избежать в Таррагоне, центральные арки которой показаны на гравюре на дереве № [251](#). В этом примере соотношение верхней и нижней аркад более совершенное, и все здание в целом несет в себе легкость в сочетании с конструктивной основательностью и элегантностью, которым, насколько я знаю, нет равных ни в одном другом произведении подобного класса. Однако ему недостает величия Пон-дю-Гар; ибо, хотя его длина примерно такая же, более 800 футов, у него нет ни его высоты, ни впечатления мощи, создаваемого огромными арками этого здания, особенно по сравнению с теми, что поменьше.



250. Акведук Сеговии. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



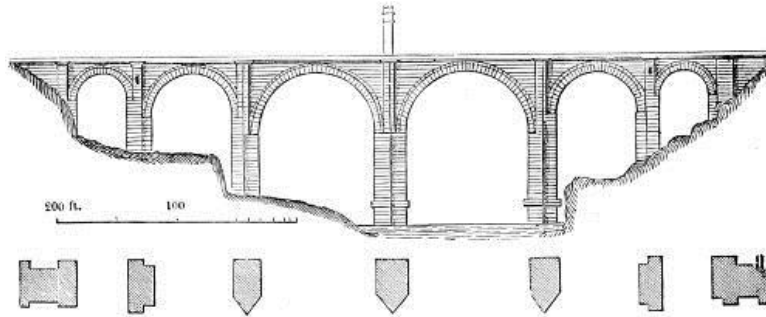
251. Акведук Таррагоны. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Римские мосты были спроектированы с тем же размахом, что и их акведуки, хотя по своей природе они, конечно, не могли обладать таким же изяществом и легкостью. Это было, однако, с лихвой компенсировано присущей им прочностью и проявлением силы, приданной римлянами всем этим сооружениям. Кажется, они были сконструированы так, чтобы служить вечно; и если бы не жестокость человека, вряд ли было бы возможно установить пределы их долговечности. Многие из них до сих пор сохранились почти в каждом уголке Римской империи, и где бы их ни нашли, их легко узнать по безошибочному отпечатку римского величия, который на них наложен.

Одно из самых замечательных из них - то, что Траян воздвиг в Алькантаре, в Испании, представлено на прилагаемой гравюре на дереве. Проезжая часть идеально ровная, как это обычно бывает на римских мостах, хотя способ, с помощью которого это достигается, - подъем арок с разных уровней, - возможно, не самый приятный. Нам, по крайней мере, он незнаком и, я думаю, никогда не был принят в наше время. В таком случае нам следовало бы

либо сделать все арки одинаковыми — ошибка, учитывая их разную высоту, — либо надстроить арки меньшего размера, чтобы повысить уровень, что было бы гораздо большей ошибкой при строительстве, чем другая - со вкусом. Мост состоит из шести арок, общая длина проезжей части составляет 650 футов; две центральные арки имеют пролет около 100 футов; проезжая часть находится на высоте 140 футов над уровнем ручья, который он пересекает. Опоры имеют правильные пропорции и изящество; и в целом работа представляет собой настолько тонкий и со вкусом выполненный образец мостостроения, какой можно найти где угодно, даже в наши дни инженерной деятельности.





## 252. Мост Траяна в Алькантаре, Испания.

Мост, который тот же император возвел через Дунай, был гораздо более сложной работой с инженерной точки зрения; но поскольку надстройка была деревянной и опиралась только на каменные опоры, она неизбежно обладала бы гораздо меньшей архитектурной красотой, чем этот или даже многие другие.

Приведенных примеров из этого класса римских произведений должно быть достаточно; они настолько типичны для стиля, что полностью опустить их было невозможно, хотя тема вряд ли относится строго к объектам этого произведения. Мосты и акведуки римлян в высшей степени заслуживают внимания архитектора не только потому, что они фактически являются единственными сооружениями, которые римляне, руководствуясь либо вкусом, либо социальным положением, смогли выполнить без наигранности, со всей своей оригинальностью и мощью, но и потому, что именно при строительстве этих сооружений римляне приобрели то конструктивное мастерство и масштабность пропорций, которые позволили им проектировать и выполнять сооружения таких огромных размеров, сводить такие пространства и придавать своим зданиям в целом тот размер и впечатление мощи, которые составляют их главное и часто единственное достоинство. Именно это также позволило им создать тот новый стиль сводчатых зданий, который в какой-то период средневековья обещал достичь такой степени совершенства, какой никогда не достигала ни одна архитектура мира. Готический стиль, это правда, погиб в то время, когда он был очень далек от завершения; но немаловажно узнать, где и при каких обстоятельствах он был изобретен. Впоследствии нам придется проследить, как далеко она продвинулась к тому совершенству, к которому стремилась, но которого так и не достигла. Как ни странно, она потерпела неудачу исключительно из-за возрождения и пагубного влияния того самого родительского стиля, которому она была обязана своим рождением и рост и зрелость которого мы только что описывали. Именно величие зданий, возведенных в Риме в первые века Империи, произвело такое впечатление на архитекторов пятнадцатого и шестнадцатого веков, что они отказались от своего собственного прекрасного стиля, чтобы подражать стилю римлян, но с несоответствием, которое, по-видимому, неизбежно является результатом любого подражания в противовес истинным творениям архитектурного искусства.



Египетская ваза. С картины.

## ГЛАВА VI.

### ПАРФЯНСКАЯ И САСАНИДСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### Содержание.

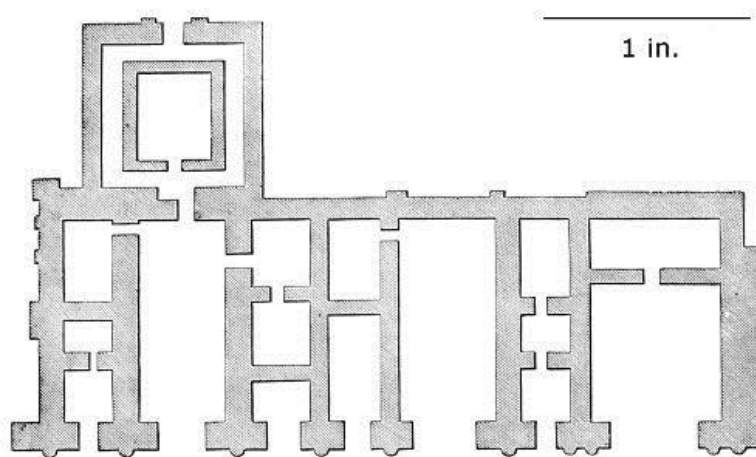
Историческая справка—Дворцы Аль—Хадр и Диарбекр—Купола—Дворцы Сербистана—  
Фирузабад—Так Кесра—Машита-Раббат Аммон.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                        |                                                     |
|--------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Парфяне, подчиненные Персии                            | 554 554                                             |
| г. н.э.                                                | Селевк Никатор                                      |
| 301                                                    | Арсакский                                           |
| 250                                                    | Митридат                                            |
| 163-140                                                | Митридат II                                         |
| 124-89                                                 | Дворец Аль-Хадр, построенный (около) <sup>200</sup> |
| г. н.э. Конец Парфянской империи                       | 227                                                 |
| Ардешир, или Артаксеркс, основывает династию Сасанидов | 226                                                 |
| Тиридат                                                | 286-342                                             |
| Сербистан (около)                                      | 350                                                 |
| Начало правления Бахрама Гаура                         | 420                                                 |
| Фирузабад (около)                                      | 450                                                 |
| Начало правления Хосру Нуширвана                       | 531                                                 |

ТHERE Остается описать еще один стиль, прежде чем покинуть область язычества и отправиться в обширные области христианского и сарацинского искусства, которым в основном посвящена оставшаяся часть этих двух томов. К сожалению, это не тот случай, который имел большое значение, пока существовал, и в настоящее время мы знаем о нем очень мало. Отчасти это объясняется тем фактом, что все основные постройки сасанидских царей располагались на аллювиальных равнинах Месопотамии или поблизости от них и поэтому были построены либо из обожженного солнцем кирпича, либо из недостаточно обожженного кирпича, который впоследствии рассыпался в пыль, либо, если они были возведены из более прочных материалов, они были добыты последующими жителями этих плодородных регионов. Отчасти это также связано с тем, что сасаниды, по сути, не были строительной расой. Их религия не требовала храмов, а их обычаи отвергали великолепие гробницы, так что их здания были в основном дворцами. Один из них, тот, что в Дастагирде, описывается всеми современными историками<sup>[200]</sup> как один из самых великолепных дворцов Востока, но его великолепие было эфемерным: золото, серебро и драгоценные драпировки, богатые по цвету и вышивке, составляли великолепие, в котором более устойчивые архитектурные искусства играли лишь незначительную роль, и все погибло в один час при вторжении победоносных солдат Ираклия или более разрушительных полчищ арабских царей. захватчики через несколько лет после этого. Однако, какова бы ни была причина, никогда разрушение не было более полным. Два или три разрушенных дворца все еще существуют в Персии и Месопотамии. Фрагмент, известный как Так Кесра, все еще остается для обозначения места, где когда-то стоял Ктесифон, но местонахождение Дастагирда до сих пор остается предметом споров. Фактически сохранилось так мало, что мы вряд ли смогли бы составить представление о том, каким на самом деле был стиль, если бы не удачное открытие дворца в Машите в Моаве, который, несомненно, был возведен последним великим царем этой династии и который до сих пор не имеет себе равных по красоте деталей и богатству орнамента среди зданий такого класса и эпохи.

Насколько это возможно, прошла тысяча лет с момента завершения строительства дворцов в Персеполисе и Сузах и начала этого строительства, и на протяжении большей части этого периода история персидской или центральноазиатской архитектуры остается незаполненной. Селевкиды не построили ничего из того, что дошло до наших дней. Парфяне тоже мало что оставили нам, так что практически только после перерыва почти в шесть столетий мы снова начинаем чувствовать, что искусство не совсем погибло в густонаселенных странах Центральной Азии; но даже тогда наша история возобновляется так робко и со зданиями столь неопределенной даты, что они очень далеки от удовлетворительного.

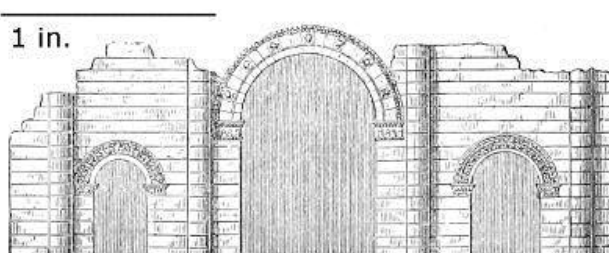


253. План дворца в Аль-Хадре. (По эскизу мистера Лейарда.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Одним из старейших зданий, известных как принадлежащие новой школе, является дворец Аль-Хадр, расположенный на равнине, примерно в тридцати милях от Тигра, почти к западу от руин Калех-Шергата.

Сам город круглый в плане, почти английская миля в диаметре, и окружен каменной стеной с башнями через равные промежутки, в центре которой стоит обнесенный стеной участок, почти квадратный в плане, примерно 700 на 800 футов. Он снова разделен на внешний и внутренний двор стеной по центру. Внешний двор не загроможден зданиями, внутренний почти заполнен ими.<sup>[201]</sup> Основная из них представлена в плане на гравюре на дереве № [253](#). Он состоит из трех больших и четырех залов поменьше, расположенных бок о бок, с различными квартирами поменьше в задней части. Все эти залы перекрыты полукруглыми сводчатыми туннелями без ребер или других украшений, и все они полностью открыты спереди, весь свет и воздух проникают с одного конца.

Не может быть никаких сомнений в том, что эти залы являются копиями залов старых ассирийских дворцов или предполагались быть таковыми; но обычаи и требования того периода привели архитектора к новому классу устройств, которые ни в коем случае не делают сходство очевидным с первого взгляда.



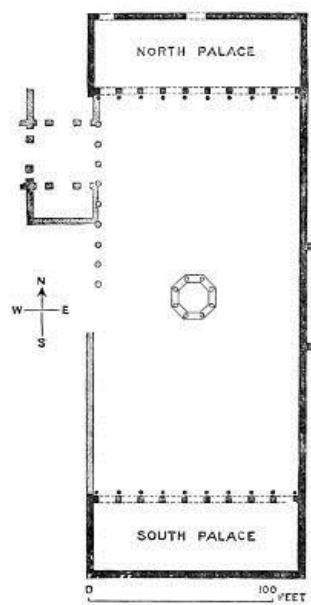
254. Высота части дворца Аль-Хадр. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Входы в старые залы почти всегда были с более длинной стороны, что при наличии свода требовало очень толстых внешних стен в качестве опор. В Аль-Хадре этого удалось избежать, используя залы в качестве примыканий друг к другу, подобно аркам моста; так что, если две внешние арки были прочными, все остальные были в безопасности. Это было предусмотрено за счет уменьшения размеров внешних залов, как показано на фасаде (гравюра на дереве № [254](#)), или за счет укрепления внешней стены. Но даже тогда

архитектор, похоже, воздержался от ослабления промежуточных стен, сделав в них слишком много отверстий. Те, которые действительно существуют, невелики и встречаются нечасто, так что в каждую квартиру обычно ведет только один вход, да и тот настолько узкий, что кажется несовместимым с размерами комнаты, в которую он ведет.

Квадратное помещение в задней части, по-видимому, было храмом, поскольку перемычка над входной дверью (которая обращена на восток) украшена резьбой с изображением солнца, луны и других религиозных эмблем; а в двойной круглой стене, возможно, была лестница или наклонная плоскость, ведущая на верхний этаж или в комнаты, которые, несомненно, существовали, по крайней мере, в небольших залах.

Все детали здания скопированы с римского — архивольты и пилястры почти буквально, но все же выполнены настолько грубо, что доказывают, что это было сделано не под непосредственным руководством римского художника. Это еще более очевидно в отношении грифонов и завитков, а также листьев аканта, украшающих капители и фриз. Однако самым своеобразным украшением является ряд масок, закрепленных на всех архивольтах меньших арок. Из девятнадцати вуссуаров больших арок, на семи из них, по словам Росса и Эйнсворта, были вырезаны рельефные фигуры ангелов или женщин, по-видимому, парящих в воздухе, со скрещенными ногами и развевающимися одеждами, возможно, символизирующими семь планет. Даже традиция умалчивает о дате появления этих замечательных руин; город был безуспешно осажден Траяном в 116 г. н.э., и, согласно записям, это был город-крепость, в котором находился храм солнца, известный своими богатыми подношениями. Вероятно, это квадратное здание в задней части большого зала слева от дворца, и наличие вырезанных религиозных эмблем на перемычке позволяет предположить, что дворец был возведен впереди в более поздний период. Профессор Роулинсон в своих заметках о великих монархиях,<sup>[202]</sup> предполагает около 200 г.н.э. в качестве вероятной даты и приписывает его возведение монархам парфянской династии. Нет сомнений в том, что исполнение каменной кладки с ее тонкими швами имеет совершенно иной характер, чем в сасанидских постройках, которые больше похожи на бутовую кладку и были полностью скрыты, по крайней мере, внутри, штукатуркой. Орнамент также имеет богатый характер, римский по своему дизайну, но униженный греческий по своему исполнению. Мистер Лофтус во время своих исследований в Халдее обнаружил в Вурке (древний Эрех в Месопотамии) большое количество декоративных деталей из камня и гипса, точно такого же характера, как те, что были найдены в Аль-Хадре. Среди этих останков он нашел грифона, похожего на тех, что были вырезаны на перемычке квадратного храма, о котором говорилось выше, и большое количество парфянских монет, так что справедливо предположить, что Аль-Хадар принадлежит к этой династии.



255. План мечети в Диарбекре.

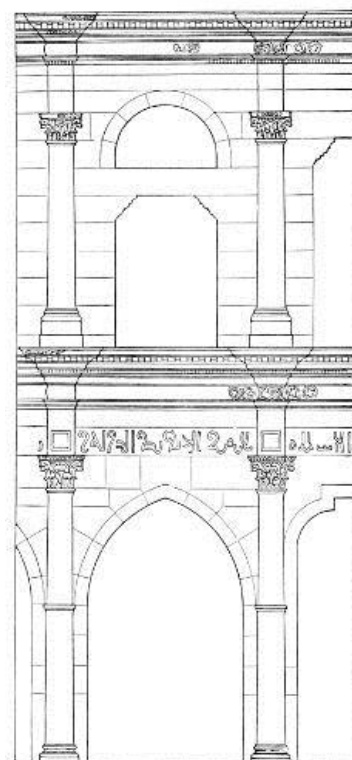
Еще одно здание, заслуживающее большего внимания, чем ему уделялось до сих пор, в настоящее время используется как большая мечеть в Диарбекре. Древние части состоят только из фасадов двух дворцов, северного и южного, которые обращены друг к другу на расстоянии около 400 футов и образуют границы большого двора (Гравюра на дереве № 255). Очевидно, они возведены из материалов, взятых из какого-то более древнего здания, и, хотя капители и фризы имеют устаревший римский характер, резные балки северного дворца (гравюра на дереве № 257) напоминают гипсовые орнаменты, найденные в Вурке.

Как видно на гравюре на дереве № 256, которая представляет фасад Южного дворца, проемы первого этажа перекрыты арками двух различных форм; а проемы верхнего этажа - перемычками на карнизах с рельефной аркой сверху; последнее выполнено в византийском стиле; первое гораздо более позднего времени и, вероятно, сарацинского: над проемами и под фризом находятся куфические надписи. В целом, кажется, мало сомнений в том, что здание, которое мы сейчас видим, было возведено в том виде, в каком оно стоит сейчас, в эпоху куфических надписей,<sup>[203]</sup> какими бы они ни были, но что остатки какого-то более древнего сооружения

были наиболее искусно переделаны в новое. Однако до тех пор, пока здание не будет тщательно осмотрено каким-нибудь полностью компетентным человеком, это должно оставаться сомнительным. Здание богатое и настолько интересное, что хочется надеяться, что его история и особенности в скором времени будут исследованы.

С приходом к власти Сасанидов, в 223 году н.э., Персия вернула себе большую часть того могущества и стабильности, к которым она так долго была не привыкать. Пленение римского императора Валериана 2-м царем расы, A.D. 260, the Conquest of Armenia and victories over Galerius by the 7th ( завоевание Армении и победы над Галерием 7-го ( 296 г. н.э.), а также подвиги 14-го царя Бахрама Гаура, его визит в Индию и его союз с тамошними царями - все это указывает на расширение власти за рубежом; в то время как улучшение изобразительного искусства дома указывает на возвращение процветания и степень безопасности, неизвестной со времен падения Ахеменидов.....

Эти цари, по-видимому, принадлежали к местной расе и утверждали, что происходят от более древних династий: во всяком случае, они восстановили древнюю религию и многие привычки и обычаи, с которыми мы знакомы, существовавшие до времен Александра Македонского.



256. Фасад Южного дворца в Диарбекре.





257. Вид во дворе Большой мечети в Диарбекре.

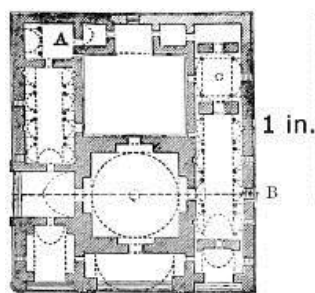
Как уже отмечалось, поклонение огню не допускает храмов, и, следовательно, мы упускаем из виду тот класс зданий, который во все века наилучшим образом иллюстрировал красоту архитектуры; и только в нескольких разбросанных остатках дворцов мы можем проследить развитие этого стиля. Такие, какие они есть, они свидетельствуют о значительной оригинальности и мощи, но в то же время указывают на состояние общества, когда внимание к безопасности едва ли позволяло архитектору свободно использовать более тонкие украшения своего искусства.

Сасаниды приняли стиль там, где он был оставлен строителями Аль-Хадра; но мы находим его только по прошествии длительного промежутка времени, в течение которого произошли изменения, которые в значительной степени изменили его и фактически превратили в новый и законченный стиль.

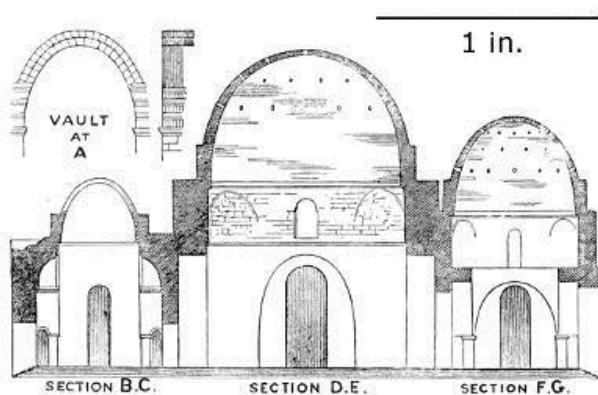
Они сохранили огромные залы Аль-Хадра, похожие на туннели, но только как входы. Они вырезали смелые арки в разделяющих стенах, превратив их в боковые анфилады. Но, прежде всего, они научились размещать купола на пересечениях своих залов, опираясь не на барабаны, а на маятники,<sup>[204]</sup> и даже не пытались опустить имитированные линии опоры на землю. Помимо всех этих конструктивных особенностей, они утратили все следы римских деталей и приняли систему длинных тростниковых пилястр, простирающихся от земли до карниза, ниже которых они соединялись небольшими полукруглыми арками. Короче говоря, они переняли все особенности, которые можно найти в византийском стиле, применявшемся в более позднюю эпоху в Армении и на Востоке. Мы должны больше узнать об этом стиле и быть в состоянии приписать достоверные даты таким примерам, с которыми мы знакомы, прежде чем сможем решить, заимствовали ли сасаниды этот стиль у восточных римлян, или же они сами были изобретателями, у которых архитекторы более западных стран переняли подсказки, которые они впоследствии так значительно усовершенствовали.

Различные шаги, с помощью которых римляне продвинулись от строительства таких зданий, как Пантеон, к церкви Святого Петра. Софии в Константинополе настолько последовательны и так легко прослеживаются, что понятны сами по себе без необходимости искать какой-либо посторонний элемент, который мог бы повлиять на них. Если это действительно было так, и архитектура Константинополя не подверглась влиянию Востока, мы должны признать, что сасанидская архитектура была независимым и одновременным изобретением, обладающим характеристиками, вполне достойными изучения. Также совершенно очевидно, что этот стиль оказал прямое влияние на

христианский и мусульманский стили Азии, которые демонстрируют многие черты, не заимствованные ни у одного из более западных стилей.



258. План дворца в Сербистане. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

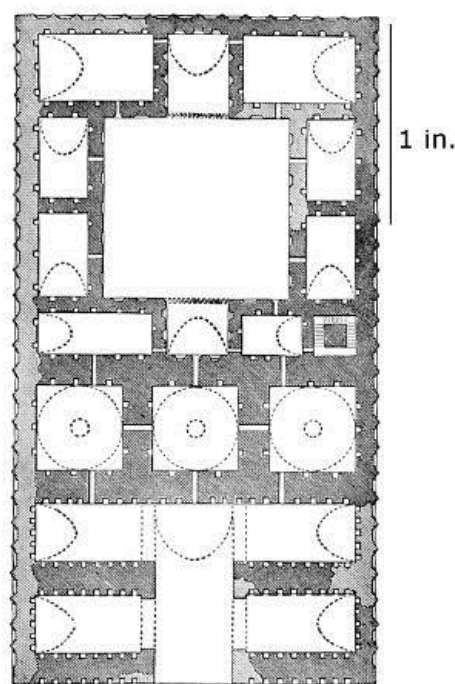


259. Участок на линии А В Дворца в Сербистане. (Из Дьелафуа.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

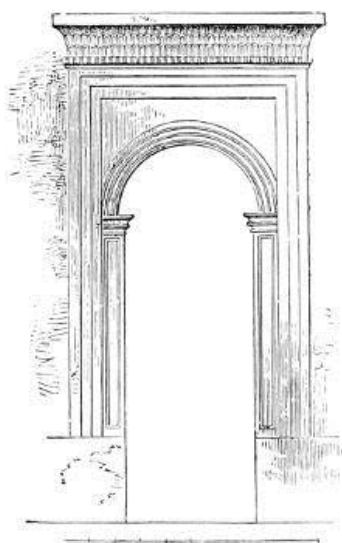
Несколько примеров покажут это яснее, чем это можно выразить словами. План и разрез (гравюры на дереве № [258](#) и [259](#)) небольшого, но интересного дворца в Сербистане объясняют большинство особенностей стиля. Как можно заметить, входы представляют собой глубокие арки, похожие на туннели, но центр перекрыт куполом, опирающимся на маятники. Во дворце Фирузабада они построены путем перекидывания ряда арок по углам, одна заглубленная за другой, причем нижние служат центрами для верхних, пока не будет получено круглое основание для купола; но здесь, в Сербистане, похоже, не знали этого способа: нижние ряды проходят до угла, а верхние выдвинуты вперед настолько неправильным и ненаучным образом, что наводит на мысль, что в качестве опоры они почти полностью полагались на прочность строительного раствора. То, что, однако, образовало бы внешнюю арку подвески, нанесено на камень почти до пружины, как будто строитель Сербистана видел какие-то правильные арочные подвески, но не знал, как их построить. Это тем более примечательно, что, как мы увидим позже, они знали, как сооружать полукупола над своими нишами или квадратными нишами и в правильной каменной кладке; если бы они применили это к углам, они изобрели бы косогор, своего рода подвеску, используемую в романских работах на юге Франции. Купол эллиптической формы, как и бочкообразные своды над входами, ниши в центральном зале и своды над боковыми залами. В этих боковых залах опоры встроены в стены, образуя ряд углублений; они либо имеют поперечные арки, перекинутые через них там, где проходят высокие дверные проемы, либо перекрыты полудомами из правильной каменной кладки, углы под которыми

заполнены небольшими арками. Нижние части опор состоят из круглых колонн высотой около шести футов, за которыми образован проход. Таким образом, строители получили средство противодействия напору свода, не нарушая внешних очертаний контрфорсами и не занимая много места на полу, в то же время эти выступы значительно усилили архитектурный эффект интерьера. Дата постройки точно неизвестна, но, скорее всего, она относится к эпохе Шапура, к середине четвертого века.

Дворец в Фирузабаде, вероятно, на столетие современнее и возведен в гораздо более величественном масштабе, фактически являясь типичным зданием этого стиля, по крайней мере, насколько нам известно в настоящее время.



260. План дворца в Фирузабаде. (Из Дъелафуа.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



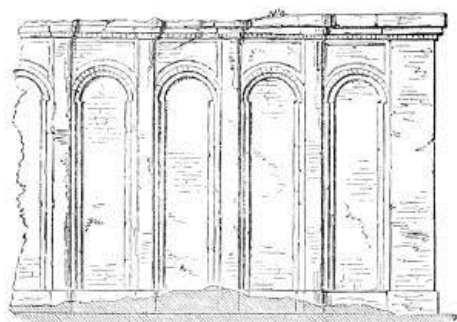
261. Подъезд в Фирузабаде. (От Фландена и Косте.)

Как видно из плана, большой центральный вход открывается сбоку в две боковые комнаты, а внутренняя из них - в анфиладу из трех великолепных апартаментов с куполообразными сводами, занимающих всю ширину здания. За ним находится внутренний двор, окруженный выходящими на него апартаментами.

Как видно из гравюры на дереве № [261](#), изображающей один из дверных проемов в купольных залах, в деталях нет ничего римского, они заимствованы непосредственно из Персеполя с такими незначительными изменениями, что стиль, насколько мы можем сейчас судить, является почти точным воспроизведением, за исключением того, что работа представляет собой всего лишь поверхностный орнамент из гипса и является неправильной и ухудшенной копией оригинальных каменных элементов в Персеполе. Проем также перекрыт круглой аркой под перемычкой персидского образца, причем первая является реальной конструктивной особенностью, а вторая - декоративной имитацией. Часть экстерьера, представленная на гравюре на дереве № [262](#), рассказывает ту же историю, хотя в поисках ее прототипа мы должны вернуться еще дальше к руинам Вурки — здание, называемое Вусвус в том месте (см. стр. [165](#)), представляет собой дворец, устроенный очень похоже на эти, и украшенный снаружи панелями и пилястрами с тростником, отличающийся от этих зданий только деталями и расположением, но во всех существенных чертах настолько похожий на них, что доказывает, что сасаниды заимствовали большинство своих особенностей у более ранних местных образцов.

Само здание представляет собой совершенно правильный параллелограмм размером 332 на 180 футов, без единого разрыва или даже какого-либо отверстия, за исключением одной большой арки входа; и внешне оно не имеет никаких украшений, кроме повторения высоких пилястр и узких арок, представленных на гравюре на дереве № [262](#). Таким образом, его внешний вид прост и суров, но он больше похож на гигантскую Бастилию, чем на дворец веселого народа, любящего павильоны, такого как персы.

Внутреннее расположение залов простое и уместное, и, хотя оно несколько чересчур формальное, оно достойно и способно стать значительным архитектурным экспонатом. В целом, однако, его формальность, возможно, менее приятна, чем более живописное убранство дворца в Сербистане, описанное ранее.

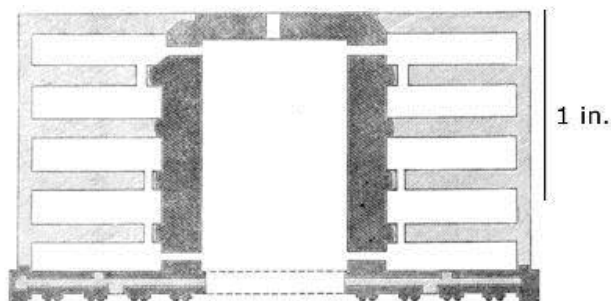


262. Часть внешней стены, Фирузабад. Масштаба нет.

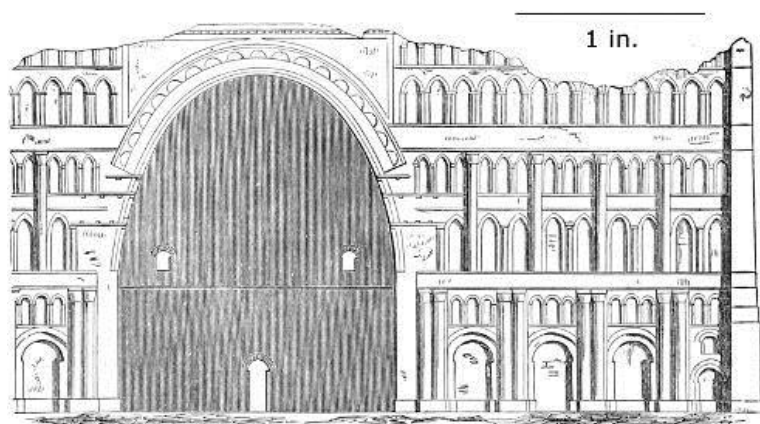
Вероятно, прошло еще столетие, прежде чем Хосру (Нуширван) предпринял самую смелую, хотя, конечно, и не самую красивую попытку, когда-либо предпринятую кем-либо из его народа; ибо ему мы должны приписать хорошо известную Так Кесру (Гравюры на дереве № [263](#), [264](#)), единственные важные руины, которые сейчас отмечают место расположения греческого Ктесифона - великого города арабских завоевателей.

На самом деле это всего лишь фрагмент дворца, фасад которого по устройству похож на фасад в Фирузабаде, но в гораздо большем масштабе: его ширина составляет 312 футов, высота от 105 до 110, а глубина оставшегося блока 170 футов. В центре находится великолепный портал, Айван, или Тронный зал дворца, перекрытый эллиптическим бочкообразным сводом и похожий на меньшие вестибюли Сербистана и Фирузабада; нижняя часть арки, высота которой составляет около 40 футов от земли, построена горизонтальными рядами на высоте до 63 футов над землей, над которой возвышается часть, сводчатая с правильными вуссуарами; благодаря этому методу не только была сохранена огромная центровка, но и упор этой части, построенной из вуссуаров, был доведен до толщины арки. из боковых стенок. Вероятно, передняя часть арки глубиной около 20 футов была построена на стенах, возведенных временно для этой цели;

однако остальная часть свода, возможно, была возведена без центров, кирпичи были уложены плашмя, а кольца наклонены под углом около  $10^\circ$  к задней части передней арки. Вязкого качества раствора, вероятно, было достаточно, чтобы удерживать кирпичи на своих местах до тех пор, пока не будет завершено арочное кольцо, так что центровка была фактически выполнена только по шаблону, придавая правильную форму эллипса, и выполнена из небольших бревен для экономии средств. Аналогичный метод строительства был обнаружен сэром Генри Лейардом в дренажных хранилищах в Нимруде, и он существует в зернохранилищах, построенных Рамзесом II. в задней части Рамзеума в Фивах. Нижняя, или внутренняя, часть большой арки построена из четырех колец из кирпичей или плиток, уложенных плашмя, два из которых опускаются до подпружинивания всей арки: над ними в верхней части арки находится кольцо высотой 3 фута, правильно встроенное в шов для разрушения кирпичей в форме вуссуара, на поверхности которого вырезан ряд из семнадцати листов фольги, все это увенчано слегка выступающей лепниной. Они не имеют никакого отношения к строительству и представляют собой просто новый метод декорирования, вырезанный после того, как была построена арка.



263. План Так Кесры в Ктесифоне. (От Фландена и Косте.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

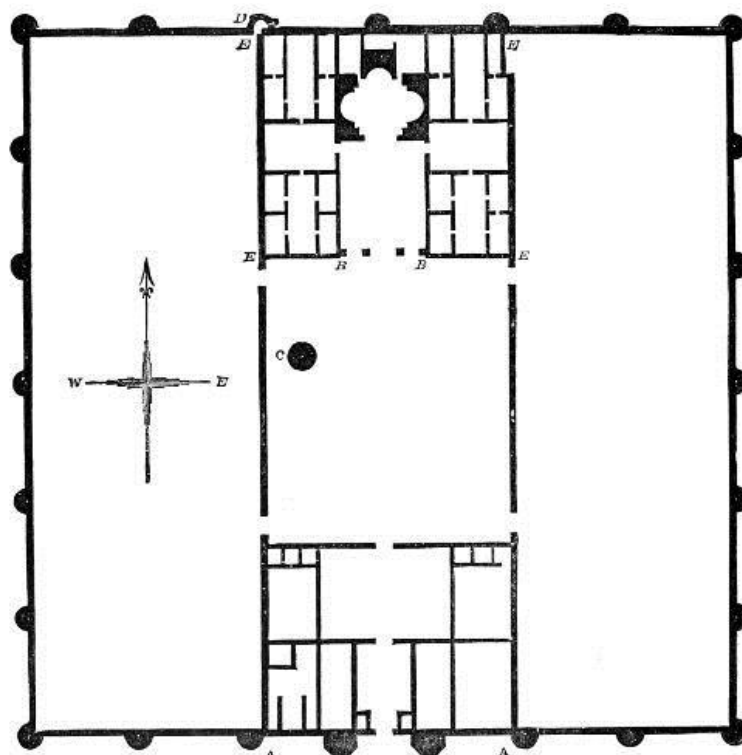


264. Возвышение Великой арки Так Кесра в Ктесифоне. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Стена, обрамляющая большую арку с обеих сторон, украшена контрфорсами и глухими арками, которые являются частично конструктивными и предназначены для поддержки и укрепления тех участков стены, которые были просто экранами, или для сопротивления натиску стен сводчатых помещений позади, состоящих всего из одного этажа. Декоративно они разделяют фасад и, по-видимому, были введены в подражание великим римским амфитеатрам. Положение, занимаемое этими двухквартирными шахтами на первом этаже (опирающимися на выступ, оставленный большей толщиной стены нижнего этажа),



которые не совпадают с осями нижележащих, доказывает, что сасанидский архитектор больше думал об их конструктивной ценности как контрфорсов, чем об их архитектурной ценности как накладываемых элементов.



265. Эскизный план дворца в Машите.

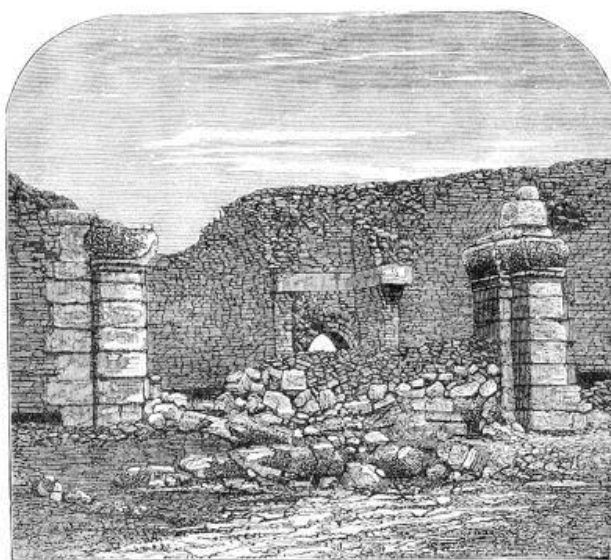
Возможно, это и не красиво, но, безусловно, есть что-то грандиозное в огромном сводчатом входе шириной 72 футов, высотой 85 футов и глубиной 115 футов, хотя из-за этого дверной проем во внутреннем конце и все прилегающие части выглядят чрезвычайно маленькими. Чтобы компенсировать этот недостаток, потребовалось бы провести реконструкцию остальной части дворца в неслыханных масштабах. Сарацинские архитекторы справились с этой трудностью, превратив большой портал в полудом и украсив его орнаментами и деталями, так что дверной проем выглядел таким большим, какой требовался для отведенного под него пространства. Здесь, в исходной форме, в интерьере все совершенно ясно, и для того, чтобы скрыть его наготу, можно было бы использовать только живопись, чего, однако, никогда бы не удалось добиться эффективно.<sup>[205]</sup>

Поскольку орнаменты в этих и во всех других зданиях сасанидов были выполнены из гипса, мы вряд ли смогли бы составить представление о богатстве деталей, которыми они когда-то обладали, если бы не удачное открытие дворца, возведенного в Моаве Хосру Пурвизом, последним великим монархом из этой династии.<sup>[206]</sup>

Как видно из гравюры на дереве (№ 265), все здание представляет собой квадрат размером более 500 футов в каждую сторону, но только его внутренняя часть, площадью около 170 квадратных футов, отмеченная E E, когда-либо была достроена или заселена. Очевидно, первоначально он был возведен как охотничий домик на краю пустыни для персидского царя и сохранил все черты, с которыми мы знакомы по сасанидским дворцам. Он полностью выложен кирпичом и содержит в центре трехстворчатый зал, когда-то увенчанный куполом на маятниках, подобных тем, что были в Сербистане или Фирузабаде. По обе стороны располагались восемь сводчатых залов с промежуточными двориками,

почти идентичными тем, что были найдены в Эски Багдаде<sup>[207]</sup> или в Фирузабаде. Пока нет ничего примечательного или интересного, за исключением особенности нахождения персидского здания в таком положении и того факта, что капители колонн имеют ту полностью изогнутую форму, которая впервые встречается в работах Юстиниана, что до сих пор помогает установить дату постройки.

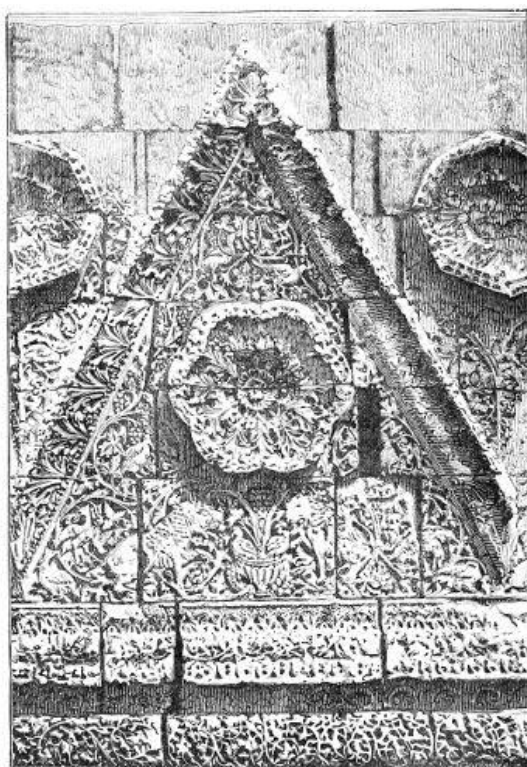
Однако кажется, что в то время, когда Хосров владел всей Азией и частью Африки, от Инда до Нила, и в течение десяти лет разбивал лагерь на берегах Босфора, в виду Константинополя, этого скромного жилища уже было недостаточно для величайшего монарха того времени. Следовательно, он решил пристроить к нему вышеописанную ограду и украсить ее порталом, который должен был превосходить по богатству все, что можно найти в Сирии. К сожалению, для истории искусства этот проект так и не был реализован. Когда стены были возведены на высоту около двадцати футов, рабочие были отозваны, скорее всего, из-за результатов битвы при Ниневии в 627 году; и камни остались наполовину обтесанными, орнамент незаконченным, и все в точности так, как будто их бросили в панике и никогда не возобновляли.



266. Интерьер разрушенного трехстворчатого зала дворца.

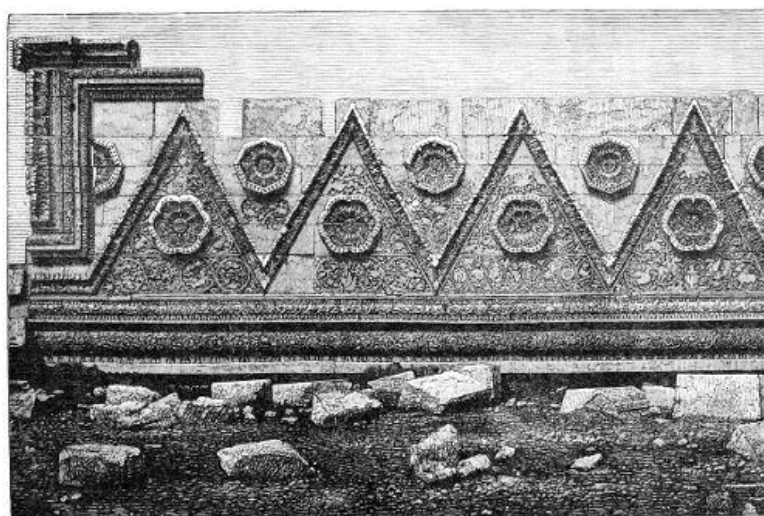
Длина фасада — обозначенного *а* в плане, гравюра на дереве № [265](#) — между простыми башнями, которые одинаковы по всей окружности, составляет около 170 футов.,<sup>[208]</sup> центр которого занимал портал с квадратной головкой, обрамленный двумя восьмиугольными башнями. Каждая грань этих башен была украшена равносторонним треугольным фронтоном, заполненным богатейшей скульптурой. В том, что показано на гравюре на дереве №. [267](#), два больших животного изображены лицом друг к другу на противоположных сторонах вазы, на которой сидят два голубя и из которой вырастает виноградная лоза, которая распространяется по всей поверхности треугольника, перемежаясь с птицами и виноградными гроздьями. На другой панели изображен один из львов с крыльями, очевидно, последний прямой потомок львов, найденных в Ниневии и Персеполе, и на всех изображены любопытные шестиугольные розетки, богатство резьбы которых намного превосходит все, что встречается в готической архитектуре, но которые с очень небольшими вариациями повторяются в джайнских храмах западной Индии.



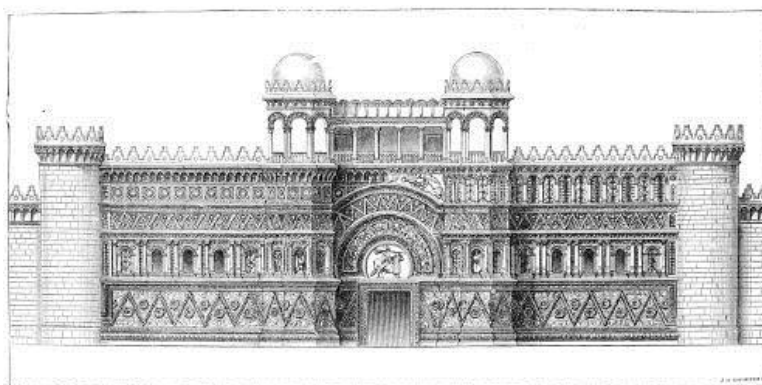


267. Одно отделение Западной восьмиугольной башни Персидского дворца в Машите.

Боковые стены фасада едва ли не красивее, чем сама центральная часть. Как и на башнях, орнамент состоит из ряда треугольников, заполненных резными украшениями, и с розетками в их центрах; при этом, как можно увидеть на гравюре на дереве № [265](#), декор на каждой панели разнообразен, и все они незакончены. Карниз существует только под одним углом, и никогда не вставлялись врезные камни, которые должны были удерживать его на своем месте. Однако остается достаточно, чтобы мы могли увидеть, что в качестве поверхностного украшения ему почти нет равных по красоте и уместности. В качестве внешней формы я не знаю ничего подобного. Он соответствует только тому, что находится между арками интерьера Sta. Софии в Константинополе, которая настолько близка к ней по возрасту, что их можно считать принадлежащими к одной художественной школе.



268. Часть стены западного крыла внешнего фасада дворца в Машите. (С фотографии.)



269. Возвышение внешнего фасада Машиты, восстановленное автором.

Несмотря на незавершенное состояние, в котором был оставлен этот фасад, не представляется большой трудностью восстановить его в очень узких пределах достоверности. Высота не могла сильно отличаться от той, что изображена на гравюре на дереве № [269](#) на предыдущей странице. Во—первых, над входным проемом должна была быть огромная арка - это *обязательный* элемент сасанидского искусства, и она, должно быть, была на ходулях или подковах, поскольку без этого ее нельзя было бы прикрепить к карнизу в башнях, а все арки внутри здания принимают, как мне сообщили, такую форму. Кроме того, в Такт-и-Геро есть [209](#) сасанидская арка почти того же возраста и столь же классической конструкции, которая, как и эта, подкована на одну десятую своего диаметра; и в Ургубе, в Малой Азии, все вырубленные в скале раскопки этого или более раннего возраста имеют эту особенность в заметной степени. [\[210\]](#)

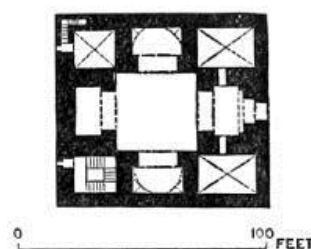
Над этим, третий этаж, повторяет самый низкий, в половину его масштаба — как в Так Кесре, — но с той разницей, что здесь угловатая форма конструктивно переносится на большую арку, так что она становится факсимиле апсиды в Мурано близ Венеции, [\[211\]](#) украшенной остатками какого-то оскверненного здания того же возраста, вероятно, из Антиохия или какой-нибудь сирийский город, разрушенный сарацинами. О высоте выше этого можно только догадываться, но очевидно, что весь фасад не мог быть меньше 90 футов в высоту, исходя из того факта, что лепнина у основания (гравюра на дереве № [265](#)) представляет собой лепнину коринфской колонны такой высоты, и ни один архитектор, разбирающийся в стиле, не использовал бы такую лепнину высотой в четыре с половиной фута, если только он не предполагал, что высота его здания будет равна, по крайней мере, этой пропорции. Это купола Сербистана или Амрита (Гравюра на дереве № [122](#)); но такие купола часто встречались в Сирии до нашей эры, а впоследствии их стало больше.

Большой недостаток дворца в Машите как иллюстрации сасанидского искусства проистекает из того факта, что, как само собой разумеющееся, Хосров не привез с собой архитекторов или скульпторов для возведения этого здания. Он нанимал художников из Антиохии, Дамаска или из Сирии, каких только находил. Он наметил форму и дизайн того, что хотел, и предоставил им выполнять это, и они представили виноградную лозу — которая была основным “мотивом” в подобных конструкциях со времен Ирода до мусульманского нашествия — и другие детали византийского искусства, с которыми Юстиниан познакомил их по своим зданиям в Иерусалиме, Антиохии и других местах. Точно то же самое произошло в Индии шесть столетий спустя. Когда мусульмане завоевали эту страну в начале тринадцатого века, они построили мечети в Дели и Аджмере, которые до сих пор являются одними из самых красивых, которые можно найти где бы то ни было.

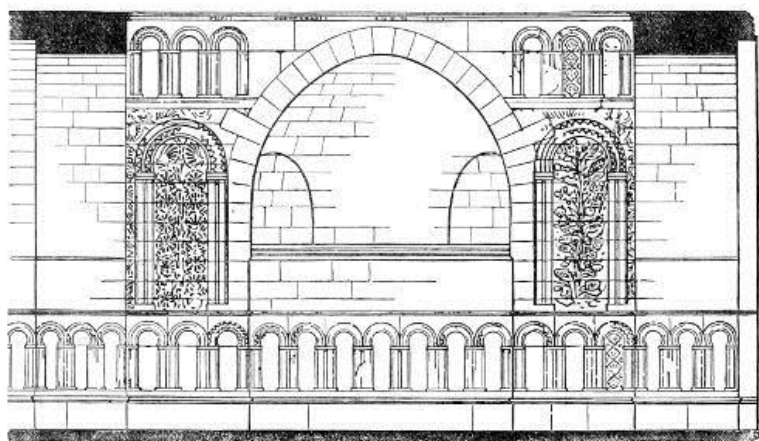
Дизайн и очертания чисто сарацинские, но каждая деталь - индуистская, но, как и в этом случае, более изысканная, чем все, что мусульмане когда-либо делали впоследствии в этой стране.

Таким образом, несмотря на то, что он стоит почти особняком, открытие этого дворца заполняет такой пробел в нашей истории, какой до настоящего времени не занимало ни одно другое здание. И когда будут получены дополнительные и более точные сведения, это будет вполне достойно монографии, что вряд ли можно предпринять сейчас по имеющимся скудным материалам. Однако наибольший интерес заключается в том факте, что все персидские и индийские мечети были построены на основе зданий этого класса. Африканские мечети были продолжением *атриумов* христианских базилик, и такой формы там никогда не встретишь, но это ключ ко всему, что впоследствии было возведено на востоке.

Дворец Раббат-Аммона (гравюры на дереве № [270](#), [271](#)), также в Моаве, состоит из центрального двора, открытого небу, и четырех ниш, или трансептов, по одной с каждой стороны; две из них перекрыты эллиптическими бочкообразными сводами, а две - полудомами на подвесных двигателях. Убранство этого дворца похоже на то, что можно найти в Машите, но не такое богатое по дизайну и не такое хорошее по исполнению.



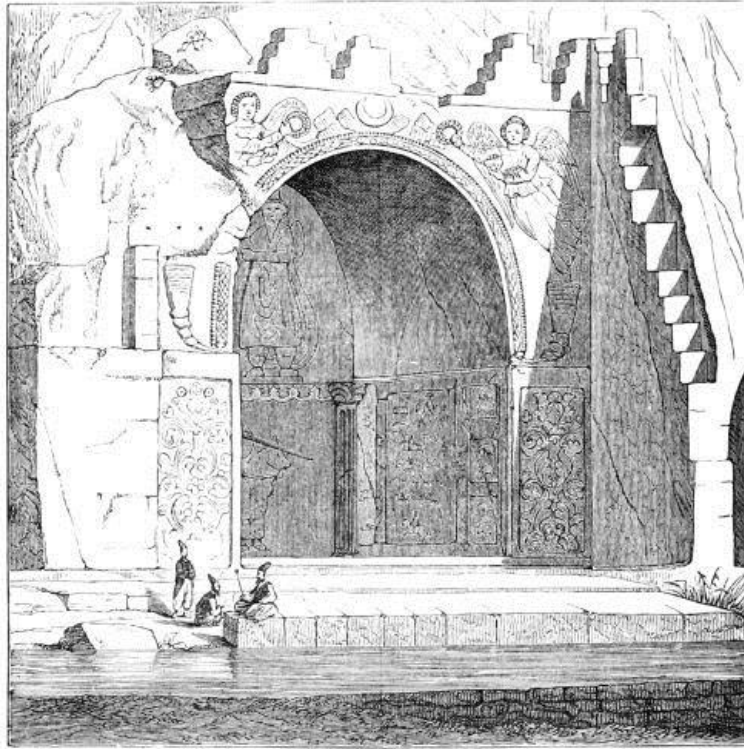
270. План, Раббат Аммон.



271. Проход по дворцу Раббат-Амона.

В Персии были найдены остатки двух других дворцов: одного в Имумзаде, который состоит из купола на подвесных двигателях, и второго, называемого Таг Эйран, о котором нам сообщил М. Дьелафуа и опубликовал в своей работе о древнем искусстве Персии.<sup>[212]</sup> Последнее, вероятно, является поздним примером, поскольку демонстрирует значительный прогресс в строительстве и освещается окнами между кирпичными поперечными арками, которые охватывают зал. План состоял из центрального зала, перекрытого куполом, опирающимся на маятники, и двух крыльев; от первоначального здания сохранилось только одно из этих крыльев, и двух сторон центрального зала, в обоих случаях вплоть до пролета настоящей арки, нижние пролеты были горизонтальными, как в арке в Ктесифоне.





272. Арка Хосрова в Такт-и-Бостане. (Из Фландена и Косте.)

На фоне нехватки сасанидских построек есть еще один памятник, который стоит процитировать, прежде чем закрыть эту главу. Это арочный проход или грот, который тот же Хосров вырубил в скале в Такт-и-Бостане, недалеко от Керманшаха (Гравюра на дереве № [272](#)). Хотя он так далек от византийского влияния, он почти такой же классический, как дворец в Машите. Летящие фигуры над аркой являются очевидными копиями тех, что украшали римские триумфальные арки, лепнина столь же классическая, и хотя костюмы главных персонажей и тех, кто занят в сценах охоты с обеих сторон, больше напоминают Ассирию, чем Рим, в целом влияние его раннего образования и распространения западного искусства того времени проявляется больше, чем в любом другом известном нам памятнике. Статуя Хосрова на его любимом вороном коне “Шубз диз” оригинальна и интересна, и, как и многие детали этого памятника, она была использована при реставрации Машиты.

Следует признать, что это всего лишь скудный отчет об архитектуре великого народа. Возможно, не существует материалов для того, чтобы сделать его более полным; но что более вероятно, так это то, что их еще не искали, но они будут найдены, когда внимание будет справедливо направлено на предмет. Между тем, то, что было сказано относительно него, будет намного яснее и лучше понято, когда мы перейдем к разговору о византийском стиле, который перекрывал сасанидский и был в какой-то степени современен ему.

## ЧАСТЬ II.

### ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

Если провести линию на север и юг от Мемеля на берегах Балтики до Спалато на Адриатике, это разделило бы Европу почти на равные половины. Было бы обнаружено, что вся та часть, которая лежит к западу от линии, населена народами кельтской или тевтонской рас, а все те, что к востоку от нее, — народами славянского происхождения, если — что мы и должны сделать - исключить из настоящего рассмотрения те фрагменты истощенных туранских рас, которые все еще остаются на западе, а также вторгающиеся орды той же семьи, которые временно занимают некоторые значительные территории к востоку от проведенной таким образом линии.

Эта линия, конечно, не совсем прямая, поскольку она проходит по границе между Германией, с одной стороны, и Россией и Польшей, с другой, до Кракова, в то время как она пересекает Венгрию по линии реки Рааб и отделяет Далмацию от Турции. Хотя к западу от границы можно обнаружить славянские влияния, они слабы и лежат в основе тевтонского элемента; но к востоку, маленькая провинция Зибенбурген, в северо-восточном углу Венгрии, образует единственный маленький оазис готического искусства в пустыне панславянского безразличия к архитектурному самовыражению. Первоначально это была римская, а затем немецкая колония, сохранившая свой готический стиль на протяжении всего средневековья.<sup>[213]</sup>

От Спалато линия пересекает Адриатическое море до Фермо, а затем, очень точно следуя 43-й параллели широты, делит Италию на две почти равные половины. Варварские племена в определенной степени поселились к северу от этой границы и в некоторой степени повлияли на стиль архитектуры; в то время как к югу от нее их присутствие можно с трудом обнаружить, за исключением нескольких исключительных случаев и в течение очень ограниченного времени.

С архитектурной точки зрения все стили искусства, практиковавшиеся в средние века к западу и северу от этой границы, могут быть правильно и графически описаны как готический стиль, используя этот термин в широком смысле. Все те, что расположены восточнее, с равным основанием могут быть обозначены как византийский стиль искусства.

Однако до первого существовал переходный стиль, известный как романский, но который поначалу фактически был не чем иным, как униженным римским. Фактически это была модификация классической римской формы, которая была введена между правлениями Константина и Юстиниана, и была откровенной попыткой приспособить классические формы к христианским целям. Поначалу материалов древних зданий хватало для удовлетворения его потребностей, и если после 4 века стиль не впал в абсолютное варварство, то это было связано с влиянием, которое начал оказывать протовизантийский стиль, и великолепными произведениями, созданными греческими художниками в Паренцо и Градо в Далмации, в Равенне, Милане и даже в самом Риме. К востоку от демаркационной линии переход был доведен до совершенства во времена правления Юстиниана (с 527 по

564 гг. н.э.), когда он получил надлежащее название Византийского. На западе, в Италии и на юге Франции, эта первая фаза романского стиля продолжала практиковаться до VI или VII веков; но примерно в то же время в архитектурной истории Западной Европы произошел перерыв из-за проблем, возникших после распада Римской империи и вторжения варварских орд. Когда искусство снова появилось, оно было сильно окрашено варварскими влияниями и могло бы с полным основанием быть обозначено как *готический стиль*, существенной характеристикой которого является то, что это архитектура народа, отличающегося от римлян или итальянцев по крови, и, вряд ли нужно добавлять, отличающегося от них в аналогичном соотношении в их архитектурных концепциях.

Однако термин "готика" настолько широко распространен по всей Европе для обозначения стиля, в котором пересекающийся свод со стрельчатыми арками является основной характеристикой, что отступление от него, даже если его подразделять на готику с круглыми сводами и готику со стрельчатыми сводами, привело бы только к путанице. Поэтому, казалось бы, было бы лучше сохранить номенклатуру, обычно используемую в современных архитектурных произведениях, и классифицировать все фазы переходного стиля между римским и готическим периодами под общим названием романский. Сюда можно отнести то, что мы называли раннехристианским - ломбардско-рейнским - те фазы стиля, которые в Италии и Франции находятся под влиянием византийских деталей, чистый романский стиль юга Франции, нормандский стиль в Италии, на Сицилии и Севере Франции, а также саксонский и нормандский в нашей собственной стране. Попытка ограничить термин "романский" рамками VI и VII веков, которая предпринималась ранее, оказалась иллюзорной, поскольку она никогда не была признана ни одним изучающим архитектуру. В то же время нет необходимости настаивать на этом термине при описании различных его фаз, а также когда они лучше известны под другими терминами. Однако при написании общей истории всех стилей важно строго придерживаться какой-либо определенной системы, а не принимать номенклатуру, которая в некоторых случаях была дана лицами, пишущими монографии о стиле их собственной конкретной страны. Немцы, например, склонны называть архитектуру таких соборов, как Шпили, Вормс и т.д., абсурдным названием византийских, хотя никакие черты в них никогда не заимствовались из восточной столицы, и они не похожи на здания этой части Европы.

Название "готика", которое первоначально было придумано как термин для порицания и которое применялось к воображаемым работам западных варваров, которые в свое время свергли Западную империю и поселились в ее пределах, не имеет архитектурной или этнологической ценности, поскольку невозможно указать на какие-либо особенности, не говоря уже о зданиях, которые привнесли готы и которые не правильнее приписывать римским или византийским художникам. Если не считать гробницы Теодориха, все произведения искусства в Равенне едва ли можно отличить от базилик Восточной империи, и они воплощают в себе лишь те изменения, которые естественно претерпели бы местные материалы и определенное влияние упадочной римской архитектуры в Италии. Церкви и термы, которые, как говорят, восстановил Теодорих в Риме, не имеют характеристик, которых не было бы в других зданиях того же класса до его правления, и даже в Испании и на юге Франции, которые более или менее непрерывно оккупировались вестготами на протяжении более двух столетий, нет особенностей, которые они могли бы назвать изобретенными.

Термин "готический", следовательно, неуместен, но поскольку готы никогда не изобретали никакого стиля, маловероятно, что, если этот факт будет признан, возникнет какая-либо путаница в его принятии.

Главная трудность, возникающая при любой попытке классифицировать произведения романского и готического стилей, заключается в проведении демаркационной линии между

ними. Недостаточно взять остроконечную арку, поскольку во Франции остроконечный бочкообразный свод предшествовал круглому сводчатому своду; а на Востоке, как мы знаем, остроконечная арка появилась в гораздо более ранний период: следовательно, на этой характеристике не следует слишком строго настаивать.

Помимо этой общей классификации, использование местных названий, когда они доступны, всегда будет сочтено наиболее удобным. Во-первых, следует определить страну или архитектурную провинцию, в которой найден образец, чтобы можно было отметить его местоположение и, по возможности, добавить династическое или королевское имя, указывающее на его эпоху. Когда схема достаточно обозначена, может быть удобно, как это делают французы, говорить о стиле 13 века <sup>[214]</sup> применительно к их собственной стране. Термины, которые они используют, всегда кажутся лучше, чем 1-й или 2-й, со средним заострением или даже “Геометрический”, “Украшенный” или “Перпендикулярный”, или такие общие названия, которые не говорят ни о стране, ни о возрасте, ни даже точно описывают стиль, хотя, когда они становятся общими, может показаться педантичным отказываться от их использования. Система использования местных, комбинированных и династических имен использовалась при описании всех стилей, перечисленных до сих пор в этом томе, и будет использоваться при описании тех, которые еще предстоит описать; и поскольку она обычно оказывается очень удобной, всякий раз, когда это возможно, ее будут придерживаться.

Для реализации этих принципов разделение, предложенное для этой части предмета, является—

первое. Начать историю христианского искусства следует с прослеживания последовательного развития самого раннего совершенного стиля, византийского, в странах, лежащих к востоку от уже определенной пограничной линии. Из-за большей расовой однородности нить повествования гораздо легче проследить на восток, чем мы обнаружим к западу от линии. Византийская империя оставалась единой и неразделенной в Средние века; и от этого мы легко переходим к России, где этот стиль продолжал практиковаться до тех пор, пока Петр Великий не заменил его, введя стили Западной Европы.

2-й. Относиться к раннехристианскому стилю так, как он преобладал в Италии вплоть до эпохи Карла Великого, фактически до тех пор, пока он оставался устаревшим римским стилем, на который влияла только его связь с Восточной империей. Продолжаем наше описание различных этапов развития стиля, практикуемого в Италии, Истрии и Далмации (двух странах, с которыми она была так тесно связана), вплоть до возрождения классической архитектуры: разделяем ее на те разделы, которые предполагают преобладающее влияние ломбардского, византийского или готического искусства, и придерживаемся, насколько это возможно, хронологической последовательности.

3-й. Перенять романский стиль во Франции и проследить за ним на различных этапах, пока он постепенно поглощался преобладающим импульсом, приданным его преемнику, готическому стилю, путем принятия стрельчатой арки в пересекающихся сводах в течение 12 века, а затем его последующего развития в последующие столетия, пока он не погиб при Франциске I.

Если такое расположение не совсем логично, оно, безусловно, удобно, поскольку позволяет нам полностью понять историю стиля в стране, где были изобретены и доведены до совершенства большинство наиболее важных элементов. После того как мы однажды изучили историю готического искусства в стране его зарождения, последовательность, в которой следуют другие направления стиля, становится сравнительно неважной. Трудность их расположения заключается не столько в последовательности, сколько в определении того, какие подразделения следует рассматривать как отдельные архитектурные провинции. В справочнике вряд ли можно заходить слишком далеко в подразделении; в



истории следует придерживаться более широкого взгляда. В целом, возможно, следующее лучше всего соответствует истинным требованиям данного случая:—

4. Бельгия и Голландия должны рассматриваться после Франции как отдельные провинции в Средние века, в то же время образуя промежуточное звено между этой страной и Германией.

5-е. Хотя и не без важных этнографических различий, будет удобно рассматривать все немецкоговорящие страны от Альп до Прибалтики как одну провинцию. Если бы Германию заняли раньше Франции, такой способ обращения был бы недопустим; но, следуя истории искусства в этой стране, это можно сделать без путаницы или ненужных повторений.

6. Скандинавия естественным образом следует за ним как подчиненное и, к сожалению, не очень важное архитектурное подразделение.

7. Отсюда мы переходим по простой градации к Британским островам, которые сами по себе содержат три довольно четко выраженные разновидности стиля, широко известные как саксонский, нормандский, или круглоарочный, и готический, или остроконечный архитектурный стиль.

8. Испанию можно было бы заставить последовать примеру Франции, поскольку большинство ее архитектурных особенностей были заимствованы у этой страны; но некоторые тоже имеют немецкое происхождение, в то время как в целом новых уроков, которые можно извлечь из изучения ее искусства, так мало, что сравнительно неважно, в какой последовательности выбрана страна, и поэтому было сочтено более удобным поместить ее последней.

КНИГА I.  
ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ГЛАВА I.  
ВВЕДЕНИЕ.  
ХРОНОЛОГИЯ.

ДАТЫ.

|                                       |           |
|---------------------------------------|-----------|
| Константин основывает Константинополь | н. э. 324 |
| Первый Никейский собор                | 325       |
| Юлиан Отступник                       | 361       |
| Феодосий Великий                      | 379       |
| Феодосий II.                          | 408       |
| Маркиан                               | 450       |
| Падение Западной империи              | 476       |
| Юстиниан I.                           | 527       |
| Юстин II.                             | 565       |
| Ираклий                               | 610       |
| Хиджра                                | 622       |

Термин "византийский" в последние годы использовался настолько вольно и неправильно — особенно французскими авторами по архитектуре, — что сейчас чрезвычайно трудно ограничить его единственным стилем, к которому он действительно принадлежит. Везде, где используется определенное количество цветного декора или встречается особая форма резьбы, название "византийский" применяется к церквям на Рейне или во Франции; хотя в Восточной империи подобных украшений не найдено и хотя нельзя проследить никакой связи между строителями западных церквей и архитекторами Византии или стран, подвластных ее влиянию.

Строго говоря, этот термин следует применять только к архитектурному стилю, возникшему в Византии и на Востоке после того, как Константин перенес управление Римской империей в этот город. Это особенно характерно для стиля Греческой церкви, поскольку он отличается от стиля Римской церкви, и его никогда не следует использовать для чего-либо, выходящего за ее пределы. Единственное препятствие для того, чтобы ограничить его этим определением, возникает между эпохами Константина и Юстиниана. Вплоть до правления последнего названного монарха разделение между двумя церквями не было полным или четко определенным, и архитектура, конечно, также находилась в переходном состоянии, иногда склоняясь к одному стилю, иногда к другому. После правления Юстиниана граница может быть проведена четко, и поэтому было бы чрезвычайно удобно, если бы термин "греческая архитектура" можно было использовать для обозначения стиля греческой церкви с того времени до наших дней.

Если этот термин недопустим, то может быть применен термин "славянский", хотя и только в том смысле, в каком готический стиль можно было бы обозначить как тевтонский. Однако и то, и другое подразумевает этнографические различия, которые было бы нелегко сохранить. Термин "готический", к счастью, избегает их, как и "греческий", если бы не опасность его смешения с "греческим", которое является правильным названием классического стиля древних греков. Если использование любого из этих терминов будет сочтено нецелесообразным, необходимо будет разделить стиль на древневизантийский и нововизантийский — первый охватывает три столетия переходного периода, прошедших от Константина до персидской войны Ираклия и возвышения магометанской державы, которые полностью изменили облик Восточной империи, — второй, или неовизантийский, включающий все те формы, которые практиковались на Востоке с момента повторного появления стиля в VIII веке или после него, до тех пор, пока он не был вытеснен эпохой Возрождения.

Разделенный таким образом, истинный, или древневизантийский стиль можно рассматривать как аналог раннего романского, или униженного римского стиля, за исключением того, что из-за быстрого развития на Востоке кульминацией первого стало возведение статуи Св. Петра. София (532-558 гг. н.э.); таким образом, Восточная империя сформировала свой собственный стиль исключительной красоты и совершенства, который она оставила своим славянским преемникам использовать или злоупотреблять в соответствии с их средствами или вкусами. Западная империя, напротив, находилась в состоянии упадка, закончившегося *развалом*, из которого романский стиль лишь частично возник во время правления Карла Великого и его преемников с новым возрождением в 11 веке.

Хотя стили Востока и Запада впоследствии стали столь отчетливо разделяться, мы не должны упускать из виду тот факт, что в переходную эпоху (324-622) нельзя проследить четкой демаркационной линии. Константинополь, Рим и Равенна были лишь главными городами одной империи, на всей территории которой люди одновременно стремились преобразовать языческий стиль в христианский и работали на одной основе с одними и теми же материалами.<sup>[215]</sup> До эпохи Константина один стиль пронизывал всю империю.

Здания в Пальмире, Джераше или Баальбеке едва ли отличаются от столичных, и проблема того, как наилучшим образом преобразовать языческий стиль в христианский, была одинаковой для всех. Следствием этого является то, что если бы мы в настоящее время писали историю, которая прекратилась с началом VII века, единственным философским способом рассмотрения вопроса было бы рассматривать стиль как единый и неделимый для этого периода; но поскольку разделение на протяжении всего периода неуклонно, хотя и почти незаметно, прокладывало себе путь и постепенно становилось устойчивым и перманентным, будет сочтено более удобным предположить разделение с самого начала. Этот метод, без сомнения, приведет к некоторому повторению, но это небольшое неудобство по сравнению с получаемой четкостью. В то же время, если бы кто-то писал историю только византийской архитектуры, было бы необходимо включить Равенну, а также, вероятно, Венецию и некоторые другие города Италии и Сицилии в Восточный раздел. С другой стороны, в истории, посвященной исключительно романским стилям, было бы невозможно обойти вниманием церкви в Иерусалиме, Вифлееме или Фессалониках и в других местах на Востоке. В этих обстоятельствах необходимо где-то провести произвольную линию; и для этой цели западные границы Турецкой империи и России будут отвечать всем практическим целям. К востоку от этой линии каждая страна, в которой когда-либо преобладала христианская религия, может рассматриваться как принадлежащая византийской провинции.

В течение первых трех столетий этого стиля (324-622) будет удобно рассматривать весь христианский Восток как единую архитектурную провинцию. Когда наши знания станут более полными, возможно, удастся разделить его на несколько, но в настоящее время мы только начинаем видеть этапы, по которым развивался стиль, и все еще очень далеки от знаний, необходимых для таких ограничений, даже если впоследствии обнаружится, что их существует достаточное количество. Все великие церкви, которыми Константин и его непосредственные преемники украсили свою новую столицу, погибли. Подобно церквям в Иерусалиме и Вифлееме, они, вероятно, были построены с деревянными крышами и даже деревянными наличниками, и поэтому вскоре стали добычей пламени в этой самой горючей из капителей. Христианская архитектура в Антиохии была полностью стерта с лица земли, и от семи церквей Малой Азии сохранилось очень мало ее несовершенных остатков. Тем не менее, недавние исследования Де Вогюэ в Северной Сирии,<sup>[214]</sup> и Тексье в Фессалониках<sup>[215]</sup> показывают, сколько неожиданных богатств еще предстоит исследовать, и еще через несколько лет эта глава нашей истории может принять форму, настолько же более полную, чем то, что написано сейчас, поскольку она превосходит то, что мы ожидали. вынужден довольствоваться моментом, когда Справочник был опубликован в 1855 году.

Следовательно, поскольку в нынешних обстоятельствах никакая этнографическая трактовка предмета не представляется возможной, наиболее ясным способом его представления, вероятно, будет чисто технический.

Для этой цели будет удобно, во-первых, отделить неовизантийский стиль от более старого раздела, который, чтобы не множить термины, можно назвать византийским *по преимуществу*; первая глава простирается от Константина, 324 г., до Хиджры, 622 г.; а вторая - с того времени до конца средневековья.

Применительно к церковной архитектуре первого отдела предлагается рассматривать—

Во-первых, о церквях базиликанской или прямоугольной формы, разделив их на церкви с деревянными и каменными крышами.

Во-вторых, описать круглые церкви таким же образом, разделив их аналогичным образом на церкви с деревянными крышами и церкви с каменными крышами или настоящими куполами.

В этом разделении нет необходимости, когда речь идет о неовизантийских церквях, поскольку все они имеют каменные крыши и настоящие купола.

В настоящее время о гражданской или домашней архитектуре можно сказать очень мало, поскольку о ней так мало известно, но мы можем надеяться, что через несколько лет появятся материалы для интересной главы даже по этой части предмета.

## ГЛАВА II.

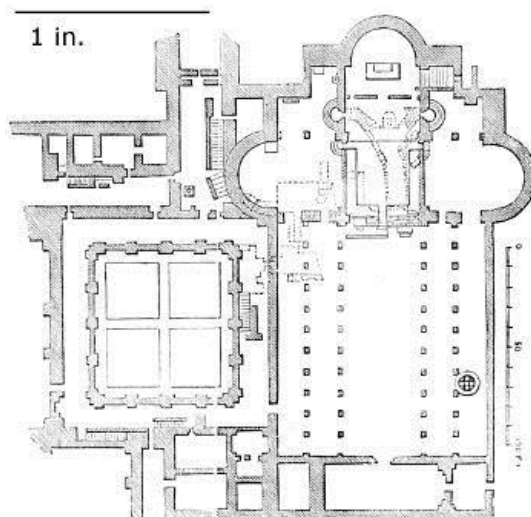
### БАЗИЛИКИ.

#### Содержание.

Церкви в Вифлееме, Иерусалиме и Фессалониках — прямоугольные церкви в Сирии и Малой Азии с деревянными крышами и каменными сводами.

Базилики можно разделить на два класса — те, в которых неф отделен от боковых нефов колоннами, несущими либо антаблементы, либо арки, как наиболее чисто романские - и те, которые имеют опоры, поддерживающие только арки, и являются переходными между первым стилем и более оригинальными формами, которые были разработаны на его основе.

Из первого класса одним из самых аутентичных и совершенных является тот, что воздвигнут в Вифлееме Еленой, матерью Константина, перед пещерой Рождества Христова. Неф, по-видимому, является почти неизменным примером той эпохи, с тем преимуществом перед современными церквями Рима, что все его колонны и их капители были сделаны для тех мест, которые они занимают, благодаря чему целое обладает законченностью и справедливостью пропорций, которых нет в метрополии. Его размеры, хотя и достаточные для эффекта, невелики: внутри он имеет 103 фута в поперечнике, на 215 футов к востоку и западу. Хоры с тремя апсидами, по-видимому, не являются частью первоначального устройства, но были добавлены Юстинианом, когда он реконструировал — Евтихий говорит, что перестраивал — церковь. У меня сложилось впечатление, что в отдельно стоящем круглом здании, расположенном снаружи от базилики, первоначально находился вход в пещеру. Фрески были добавлены, по-видимому, в 11 или 12 веке. <sup>[218]</sup>



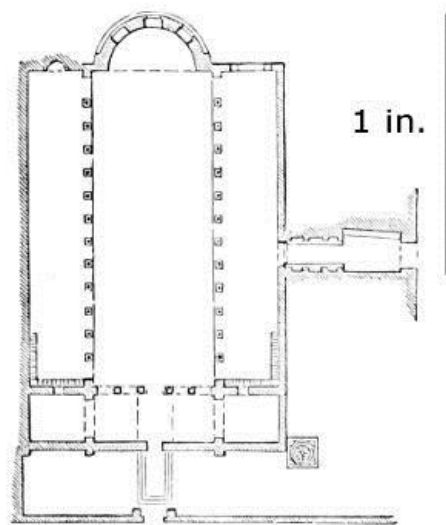
273. Церковь Рождества Христова в Вифлееме. (Автор Бернардино Амико.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Одна из главных достопримечательностей, связанных с этой церковью, заключается в том, что она позволяет нам понять описание Евсевием базилики, которую Константин воздвиг в Иерусалиме в честь Воскресения Христова. Как и эта церковь, она была пятинефной, но имела галереи; апсида также была большего масштаба, чем это было возможно в Вифлеемской церкви, и украшена двенадцатью колоннами, символизирующими апостолов.

От этого здания сейчас ничего не осталось, и единственная часть, на которую можно было бы претендовать как на часть работы Константина, - это западная стена Ротонды, которая на высоту 15-20 футов была вырублена в цельной скале, чтобы изолировать Гроб Господень

в центре. Так называемые гробницы Авессалома и Захарии в долине Иосафата были отделены аналогичным образом от скалы позади них.<sup>[219]</sup>

### ФЕССАЛОНИКИ.

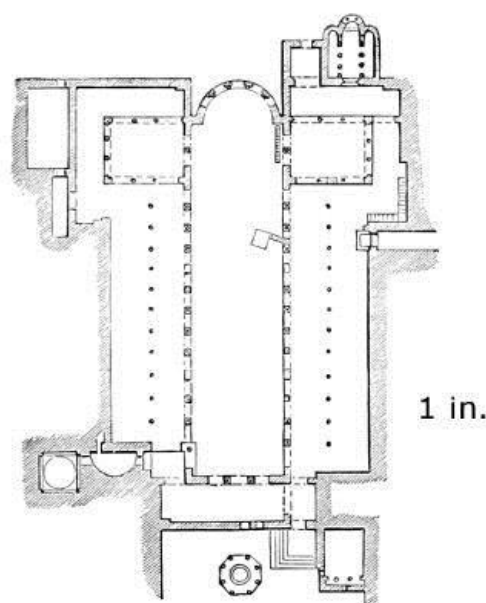


274. Эски Джума, Салоники. (От Тексье и Пуллана.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Как упоминалось ранее, именно в Константинополе, Александрии или Антиохии мы, естественно, должны искать примеры стиля раннего переходного периода, но поскольку они терпят неудачу, мы можем обратиться только к Фессалонике — насколько нам теперь известно — насколько это возможно. В этом городе есть два древних примера. Одна из них, ныне известная как Эски Джума или старая мечеть (Гравюра на дереве № [274](#)), может относиться к 5 веку, хотя точных данных, по которым можно определить ее возраст, нет. Он состоит из нефа размером, без учета притвора и бемы, 93 фута в поперечнике на 120 футов — очень большая пропорция для Вифлеемской церкви, но имеющая только три нефа, центральный шириной 48 футов. Другая церковь, святого Димитрия, больше, но менее проста. Она пятинефная, имеет два внутренних трансепта и различные пристройки. В целом это кажется значительным продвижением к более сложной форме христианской церкви. Обе эти церкви имеют просторные галереи,

проходящие над боковыми нефами и, вероятно, предназначенные для размещения женщин. Дата рождения святого Димитрия, скорее всего, относится к первым годам VI века.<sup>[220]</sup> Общее расположение столбцов будет понятно из гравюры на дереве (№ [276](#)). Как правило, они устанавливаются на приподнятых квадратных или восьмиугольных основаниях или пьедесталах, как в тепидарии Терм в Риме, и у всех есть блок (известный как доссерет), расположенный над капителью, который, как предполагается, представляет собой антаблемент римского образца, но, вероятно, является оригинальной деталью, вставленной над капителью для поддержки пружинящей арки. В таком виде он очень часто встречается в 5-м и 6-м веках, после чего вышел из употребления, и столбичным счетам была придана большая глубина, чтобы занять его место.





275. Святой Димитрий, Фессалоники. (От Тексье и Пуллана.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



276. Арки Святого Димитрия в Фессалониках, с 500 по 520 гг.н.э.

Насколько нам теперь известно, в Константинополе есть только одна церковь такого класса — известная как церковь Святого Иоанна Студия, — трехнефная базилика, 125 футов в длину и 85 в ширину снаружи. Его дата, по-видимому, сносно установлена - 463 год н.э., и из этого обстоятельства, а также из-за того, что он находился в метрополии, он демонстрирует меньшее отклонение от классического типа, чем только что приведенные провинциальные примеры. Нижний ряд колонн, поддерживающих галерею, все еще сохраняет классические очертания и поддерживает горизонтальный антаблемент (Гравюра на дереве № [277](#)); верхние поддерживающие арки имеют очень мало сходства с классическим типом, и им не хватает архитравного блока или доссере, которым, похоже, никогда не восхищались в столице.

## СИРИЯ И МАЛАЯ АЗИЯ.

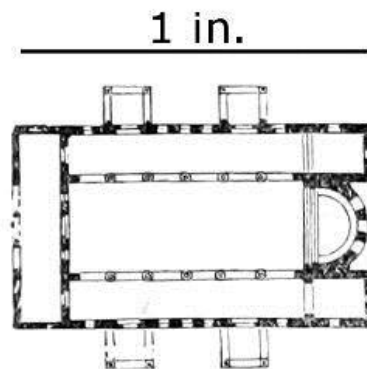
Страной, где — по крайней мере, насколько нам известно в настоящее время — в основном была построена византийская базилика, была Северная Сирия. Уже в работе Де Вогюэ о Центральной Сирии указано несколько десятков церквей, нефы которых отделены от нефов колоннами, поддерживающими арки. Только в одном из них — в Суейде — пять проходов, все остальные - по три. Почти все они имеют простые полукруглые апсиды, иногда видимые только изнутри, как те, что упомянуты далее (страница [510](#)), но иногда также выступающие, что впоследствии вошло во всеобщую моду. По крайней мере, два имеют квадратные окончания (Кефр Килех и Бехио), но это кажется исключительным. Большинство из них почти такого же размера, как наши обычные приходские церкви — 100 на 60 футов или около того, — и все они относятся к трем столетиям — 4—му, 5-му и 6-му, - о которых особенно говорится в этой главе.

Церковь в Бакосе может служить прообразом класса как в плане, так и в разрезе (Гравюры на дереве № № [278](#), [279](#)). Его внешние размеры составляют 60 на 105 футов; и помимо притвора, который не показан в разделе, у него есть четыре боковых крылечка. В нем также есть две квадратные часовни или ризницы в конце нефов — устройство, почти универсальное в этих церквях.

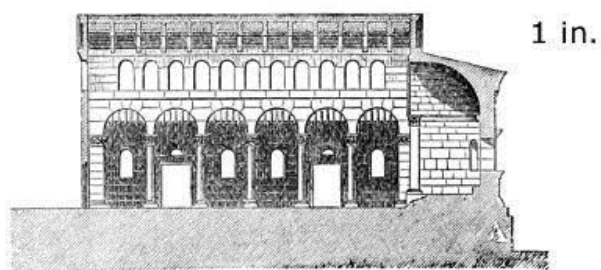
Однако наиболее примечательной из этой группы является церковь святого Симеона Столпника в Калат-Семане, примерно в 20 милях к востоку от Антиохии. Его размеры очень значительны: 330 футов в длину, к северу и югу, и, насколько это возможно, 300 футов к востоку и западу, поперек того, что можно назвать трансептами. Центр занимает большой восьмиугольник, 93 фута в поперечнике, на скале, в центре которой первоначально стоял столп этого эксцентричного святого. Очевидно, он никогда не был покрыт крышей, но всегда стоял под открытым небом.<sup>[221]</sup>



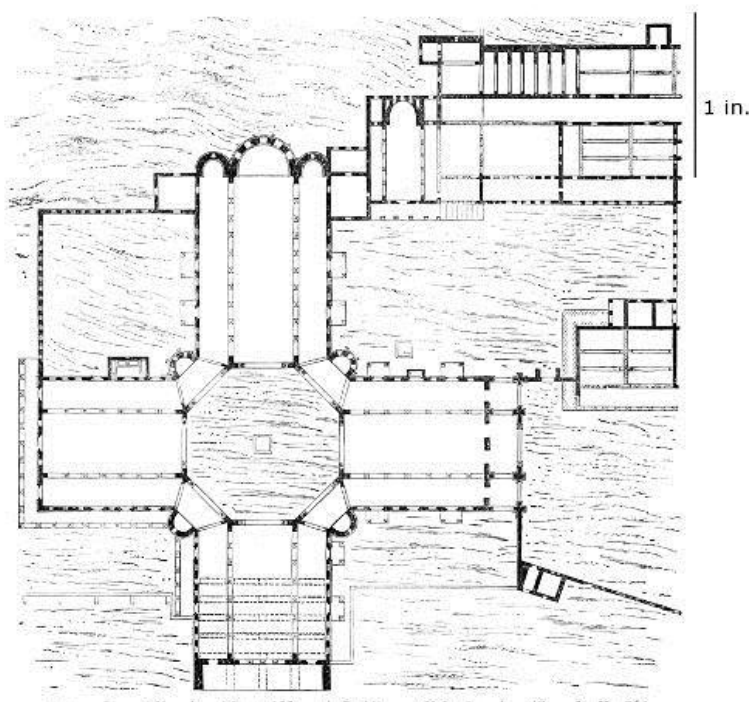
277. Колонна в церкви Святого Иоанна, Константинополь.



278. План церкви в Бакосе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



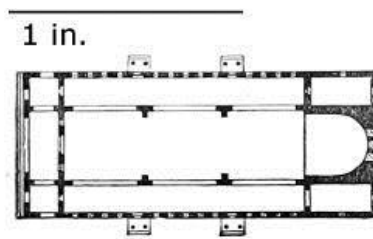
279. Часть церкви в Бакосе. (From De Vogüé.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



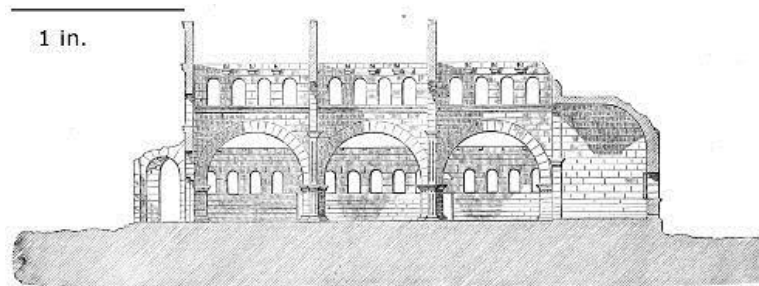
280. План церкви и части монастырских построек в Калат-Сема'н. (From De Vogüé.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Большая часть монастырских зданий, принадлежащих этой церкви, все еще находится в завершеном состоянии — факт, который поразит тех, кто не знает, сколько великих религиозных учреждений Сирии все еще стоят целыми, не хватает только крыш, которые, по-видимому, были единственными частями, построенными из дерева.

Все здания в Калат-Семане, по-видимому, были достроены в пределах 5 века и не подвергались троганию или изменениям с тех пор, как они были заброшены, по-видимому, вследствие вторжения мусульман в 7 веке. Самым любопытным моментом является то, что такое здание так долго оставалось в таком состоянии, неизвестное западному миру; поскольку опубликованные до сих пор заметки были скудными и крайне неудовлетворительными, и Де Вогюэ может только заявить, что его посетил и описал историк Евагрий в 560 году нашей эры.



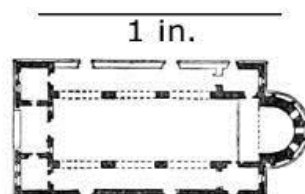
281. План церкви в Руэйхе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



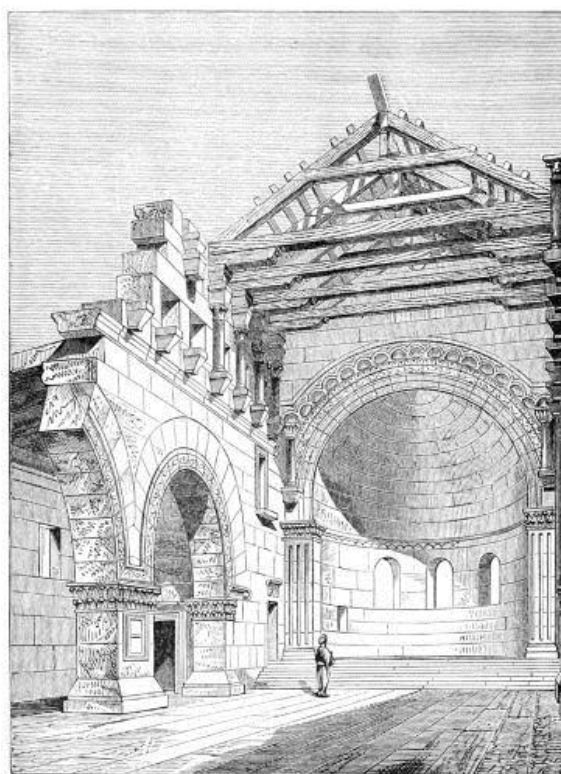
282. Часть церкви в Руэйхе. (From De Vogüé.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

В той же провинции мы находим также самые ранние примеры использования арок-опор в церкви для отделения нефа от проходов. По-видимому, в настоящее время они использовались в Северной Сирии в VI веке, хотя и не были найдены на Западе — по крайней мере, не использовались таким же образом — в течение нескольких столетий спустя. Обычно по длине нефа использовались только три такие арки, и, следовательно, они оставляли пол настолько открытым и свободным, что очень сомнительно, чтобы в церквях ограниченных размеров введение готическими архитекторами гораздо большего числа арок было улучшением. В целом, вполне вероятно, что такая церковь, как в Руэйхе (Гравюра на дереве № [282](#)), при буквальном воспроизведении стала бы лучшей и более дешевой церковью для английского прихода, чем средневековые модели, которые мы так любим копировать. Значительный эффект перспективы достигается за счет перекидывания двух поперечных арок через неф, разделяющих его на три отсека, каждый из которых включает четыре окна в верхнем этаже; и весь дизайн прост и прочен в степени, которую редко можно превзойти в зданиях такого класса. Его внешние размеры составляют 63 на 150 футов.

Во многих из этих церквей поперечные арки нефа опущены; и когда, как в Калб-Лузе (Гравюра на дереве № [284](#)), верхний этаж подчеркивается балками кровли, тот же эффект перспективы достигается другими средствами и, возможно, столь же успешно. Однако очень интересно обнаружить, что еще в VI веке архитекторы вдумчиво продвигались к тем самым принципам дизайна, которые много веков спустя позволили готическим архитекторам добиться наиболее успешных результатов. Появление четырех окон над каждой большой аркой и стержневой шахты между ними для поддержки балок крыши было счастливой мыслью, и замечательно, что впоследствии об этом так полностью забыли.



283. План церкви в Калб-Лузе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

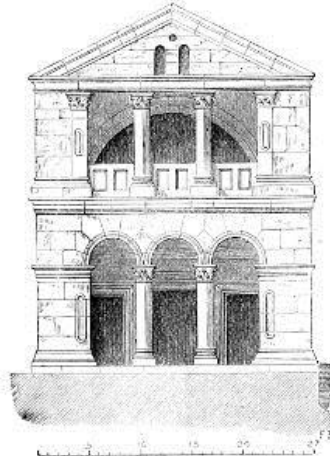
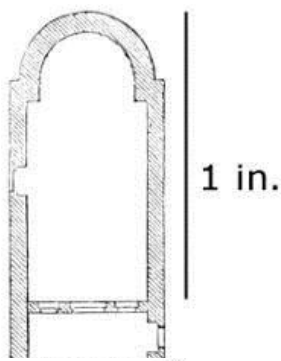


284. Апсида церкви в Калб-Лузе. (From De Vogüé.)

Вероятно, что апсида (гравюра на дереве № [284](#)) изначально была украшена росписью или мозаикой, или, по крайней мере, предполагалось, что она должна быть так украшена; но даже в таком виде она настолько пропорциональна размерам церкви и ее расположению и так соответствующим образом украшена, что лучше большинства тех, что можно найти в римских базиликах; и для небольшой церкви это более достойное вместилище для алтаря, чем французский шевет или английский алтарь.

Если бы наши пределы допускали это, было бы не только приятно, но и поучительно подольше задержаться на этой теме; ибо мало что в нашем исследовании может быть более интересным, чем обнаружить, что еще в VI веке римская базилика была преобразована в христианскую церковь, завершенную во всех деталях и — по крайней мере, внутренне — выполненную в архитектурном стиле, столь же последовательном и почти столь же далеком от своего классического прототипа, как и сама средневековая готика.



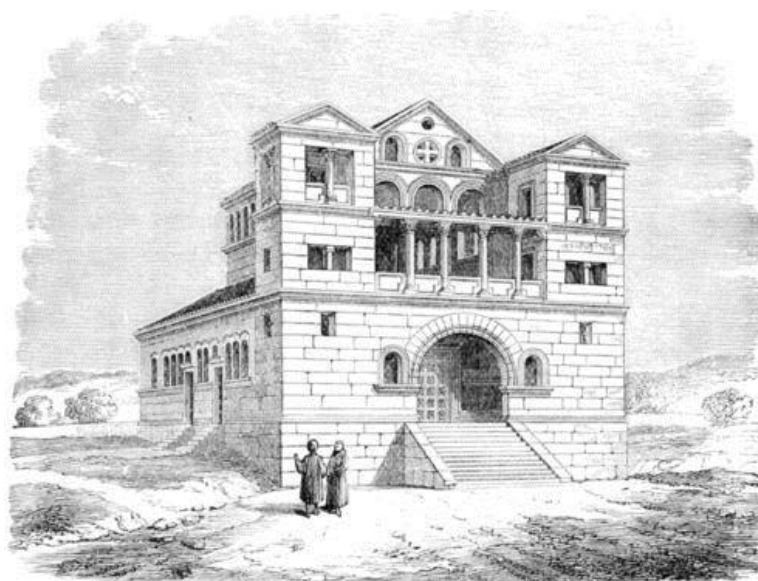


286. Возведение часовни в Бабуде.  
(From De Vogüé.)

Внешне стиль также становился независимым от классических моделей, хотя и не в той же степени. Порттики церквей обычно были двухэтажными, нижний имел большую центральную входную арку, верхний состоял из колоннады, которая частично скрывала, хотя и поддерживала открытую сетку из окон, пропускавшую поток света в неф как раз в том месте, где это было наиболее эффективно. Без стекол или средников такой ряд окон, должно быть, казался слабым и пропускал бы дождь; но когда они были защищены ширмой из колонн, это было и удобно, и художественно.

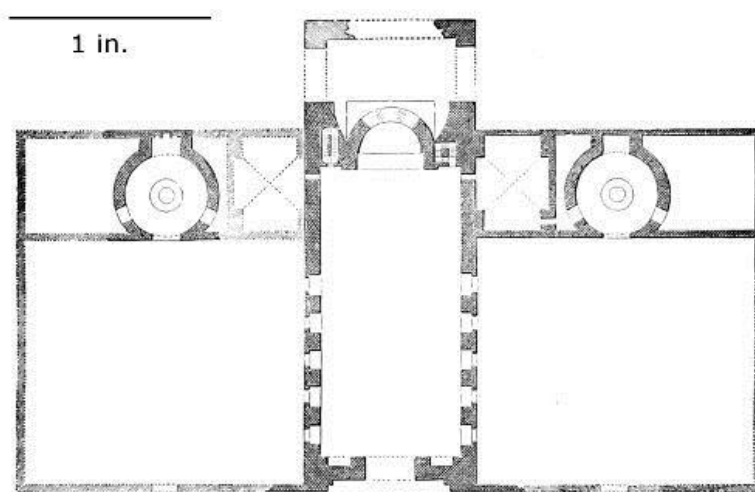
Этот способ освещения лучше всего проиллюстрирован в Babouda, где он используется в простейшей форме. В часовню не проникает свет, кроме как через одно большое полукруглое окно над входом, которое снаружи защищено ширмой из колонн. Этот способ подачи света, как мы увидим впоследствии, был распространен в Индии в эту эпоху и ранее, все пещеры Чайтья освещались одинаковым образом; и по художественному эффекту он равен, если не превосходит, любой другой, который до сих пор был изобретен. Свет находится высоко, позади молящегося, и падает прямо на алтарь или главную часть церкви. В очень больших зданиях его вряд ли можно было бы применить, но для небольших зданий он исключительно эффективен.

Внешний эффект этих зданий, хотя и не столь оригинален, как интерьер, все же очень далек от классического типа и представляет собой разнообразие очертаний и деталей, сильно отличающихся от простоты языческого храма. Одна из наиболее полных - в Турманине (Гравюра на дереве № [287](#)), хотя в Калб-Лузе она почти такая же совершенная, но более простая в деталях. Для церкви VI века удивительно, как много элементов более поздних построек она наводит на мысль; кажется, обозначены даже западные башни, и, за исключением четырех колонн галереи, очень мало что напоминает о стиле, из которого она возникла.



287. Фасад церкви в Турманине. (From De Vogüé.)

В Пергаме сохранились значительные остатки базилики с деревянной крышей, которая, возможно, даже старше только что описанных; но поскольку она была построена из кирпича и облицована только камнем, который полностью исчез, трудно быть уверенным в характере ее деталей и лепнины. По обе стороны нефа были галереи, но как они поддерживались или обрамлялись, неясно. Возможно, это были деревянные или мраморные колонны, которые либо сгнили, либо были сняты. Две квадратные ризницы, которые в сирийских церквях заканчивают боковые нефы, здесь размещены снаружи подобно трансептам, а за ними находятся два круглых здания с куполообразными крышами и квадратными апсидами. Однако какая от них была польза, вызывает сомнения. На самом деле, мы так мало знаем об архитектуре той эпохи в Малой Азии, что это здание стоит совершенно особняком; и из него можно извлечь очень мало пользы ни для того, чтобы пролить свет на другие здания, ни для того, чтобы проиллюстрировать их особенности. Но, видя, как много было сделано в этом направлении в последнее время, мы можем вполне надеяться, что это состояние изоляции продлится недолго.



288. Церковь в Пергаме. (По плану Изд. Фалькенер, эскайр) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Известно о существовании еще одной церкви 4 века - в Нисибине. Это тройная церковь, центральное отделение которой является усыпальницей основателя, первого армянского епископа этого места. Несмотря на значительные разрушения, он все еще сохраняет лепнину дверных проемов и окон такой же совершенной, как и при возведении, поскольку весь сделан из прекрасного твердого камня. По стилю они идентичны зданиям Диоклетиана в Сплато; и поскольку их дата хорошо известна, после публикации они станут ценным вкладом в ту информацию, которой мы сейчас располагаем об архитектуре этого периода.

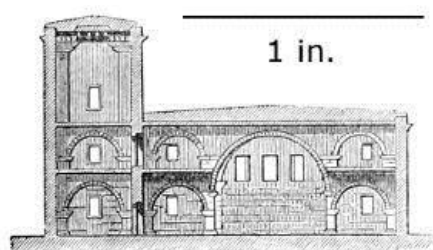
### ЦЕРКВИ С КАМЕННЫМИ КРЫШАМИ.

Все описанные выше здания — за исключением часовни в Бабуде - имеют деревянные крыши, как это обычно было с базиликами и храмами классической эпохи. Римляне, однако, строили храмы с проходами и сводчатыми перекрытиями еще в эпоху Августа, как, например, в Ниме (Гравюра на дереве № [189](#)), и они покрывали пересекающимися сводами свои самые большие базилики и бани. Поэтому мы не должны удивляться, если христиане иногда пытались сделать то же самое в своих прямоугольных церквях, тем более что купол всегда был излюбленным способом покрытия круглых зданий; и проблема, которую

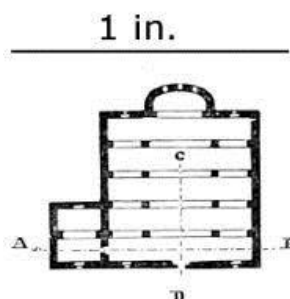


византийские архитекторы того времени поставили перед собой, заключалась, как мы сейчас увидим, в том, как подогнать круглый каменный купол к прямоугольному зданию.

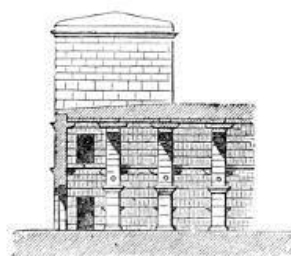
Одним из самых ранних примеров церкви с каменной крышей является церковь в Тафхе в Хауране. Вероятно, это относится к эпохе Константина, хотя, скорее всего, это было как до его времени, так и после него. Его дата, однако, не имеет большого значения, поскольку его существование не доказывает, что форма была принята христианами по собственному выбору: правда в том, что в стране, где он найден, дерево никогда не использовалось в качестве строительного материала. Все здания, как бытовые, так и общественные, полностью построены из камня — единственного доступного материала для тех целей, которые были доступны в данной стране. Вследствие этого, когда волна коммерческого процветания, поднявшаяся при римском владычестве, прокатилась по стране от долины Евфрата до Средиземного моря, жители обратились к новому способу строительства, который был практически новым стилем архитектуры. Это заключалось в использовании арок вместо балок. Они были расположены так близко друг к другу, что плоские камни можно было укладывать бок о бок от арки к арке. Поверх них был нанесен слой бетона, и таким образом образовалась крыша, настолько несокрушимая, что целые города остаются идеальными до наших дней, такими, какими они были первоначально построены в первые века христианской эры.<sup>[222]</sup>



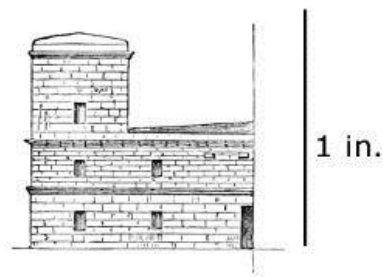
289. Раздел "А Б", Тафха. (From De Vogüé.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



290. План, Тафха. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



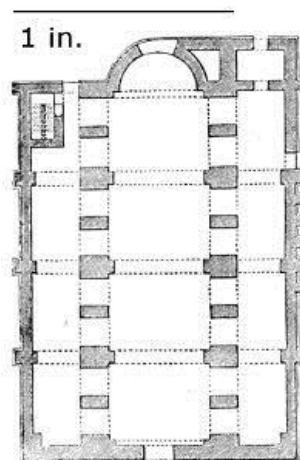
291. Раздел о С D, Тафха.



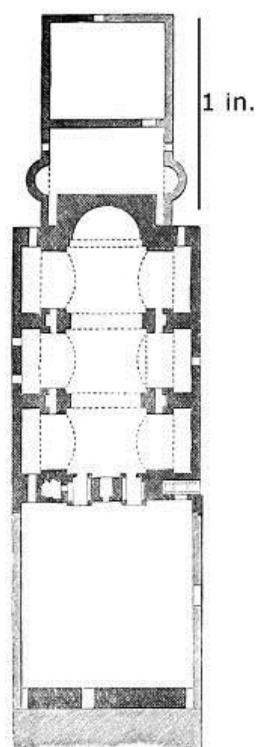
292. Высота наполовину спереди, Тафкха. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Одного примера должно быть достаточно, чтобы объяснить этот любопытный способ строительства. Площадь церкви в Тафхе составляет 50 квадратных футов, не считая апсиды. Он перекрыт четырьмя арками на расстоянии 7 футов 6 дюймов друг от друга. С каждой стороны расположены галереи из плоских плит, опирающихся на кронштейны, как показано на ксилографиях № [289](#), [291](#), которые снова поддерживаются меньшими поперечными арками. С одной стороны находится башня, но ее крыша полностью перекрыта скобами, как будто архитектор опасался выступа арки даже на такой высоте.

Недостатком такого расположения с точки зрения архитектуры является чрезмерная частота опор, 8 или 10 футов - это максимально возможное расстояние; но с точки зрения механики оно исключительно изобретательно. Больше внутреннего пространства получается при меньших затратах материала и опасности от толчка, чем при любом известном нам способе строительства — полностью из камня; и при небольшой практике его, без сомнения, можно было бы значительно улучшить. Индийские архитекторы, как мы сейчас увидим, пытались сделать то же самое, но приступили к этому диаметрально противоположным образом. Они категорически отказались использовать арку ни при каких обстоятельствах, но держали ее в скобках до тех пор, пока пространство, которое нужно было перекрыть, не стало настолько ограниченным, что через него мог пройти один камень. Таким образом, они получили возможность покрывать помещения пролетом 20 или 25 футов без арок, что примерно соответствует интервалу, пройденному с их помощью в Тафхе.<sup>[223]</sup>



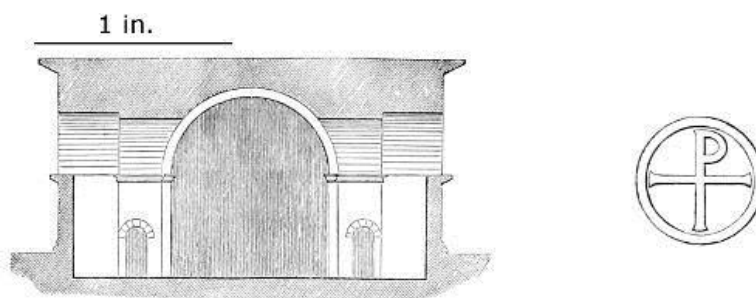
293. Великая церковь в Иераполисе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм. (Э. Фолкенер дель.)



294. Церковь в Иераполисе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм. (Э. Ф. дел.)

Еще одно обстоятельство, которое делает эти хауранские образцы интересными для изучающих архитектуру, заключается в том, что в них нет никаких следов или напоминаний о деревянных конструкциях или украшениях, столь очевидных почти во всех других стилях. В Ликийи это абсурдно. В Египте, в Греции, в Индии, в Персии — фактически везде — мы можем проследить основную форму украшения до деревянного оригинала; только здесь все выполнено из камня, и это, вероятно, единственный пример такого рода, который дает вся история архитектуры.

Если в византийской провинции того времени, о котором мы рассказываем, и были какие-либо церкви, чьи нефы перекрыты пересекающимися сводами, они еще не были описаны ни в одной доступной работе; но в нескольких из них были с успехом применены большие туннельные своды. Один из таких находится в Иераполисе, на границах Фригии (Гравюра на дереве № [293](#)). Она разделена смелым рядом опор на три нефа, центральный из которых имеет четкую ширину 45 футов 6 дюймов. Внутренние размеры церкви составляют 177 на 115 футов. По всей длине есть три большие опоры, на которых установлены рельефные поперечные ребра, нарушающие монотонность свода, и между ними расположены второстепенные арки для проведения галерей.



295. Фрагмент церкви в Иераполисе. Масштаб 50 футов на 1 дюйм. С монограммой на стенах.  
(С рисунка Э. Фалькенера.)

На том же месте находится еще одна церковь, крыша которой имеет несколько более сложную форму. Внутренняя длина, 140 футов, разделена на три части поперечными арками; но его главная особенность заключается в том, что свод прорезан полукруглыми люнетами над боковыми стенами-экранами, и через них проникает свет. Это расположение будет понятно из раздела (Гравюра на дереве № [295](#)). В целом, вероятно, нет другой церкви такого возраста и класса, в которой свод был бы устроен так приятно и художественно и в которой способ подачи света был бы таким разумным и эффективным.

Возраст этих двух последних церквей не очень хорошо установлен. Вероятно, они относятся к 5-му и уж точно не позднее 6-го века; но, прежде чем мы сможем с уверенностью говорить по этому вопросу, необходимо выявить и изучить больше примеров. Исходя из наших нынешних знаний, вряд ли можно сомневаться в том, что их существует достаточное количество, чтобы завершить главу; и остается надеяться, что они будут опубликованы, поскольку история сводов на Востоке, независимо от куполов, все еще является желательной.

### ГЛАВА III.

#### КРУГЛЫЕ ИЛИ КУПОЛООБРАЗНЫЕ ЗДАНИЯ.

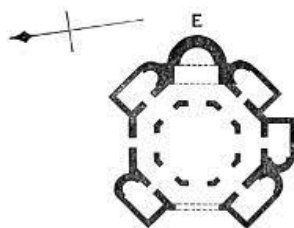
##### Содержание.

Круглые церкви с деревянными крышами и настоящими куполами в Сирии и Фессалониках — Церкви св. Сергия и Вакха и Sta. София, Константинополь—Домашняя архитектура—Гробницы.

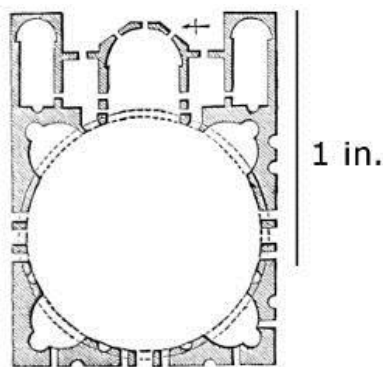
Во время возведения церквей, описанных в предыдущей главе, на Востоке одновременно разрабатывался стиль с круглым куполом, который не только придал другой характер всему стилю, но в конечном итоге полностью вытеснил западную базиликанскую форму и стал оригинальным и истинно византийским искусством.

Говорят, что Константин воздвиг в Антиохии церковь, которая, судя по описанию, данному Евсевием, была восьмиугольной в плане.

На горе Гаризим, на месте самаритянского храма или рядом с ним, Юстиниан построил восьмиугольную церковь, демонстрирующую своими многочисленными часовнями значительный прогресс в христианском обустройстве; однако она была настолько полностью разрушена, что сейчас можно проследить только ее фундамент, с которого сэром Чарльзом Уилсоном был снят план (гравюра на дереве № [296](#)).

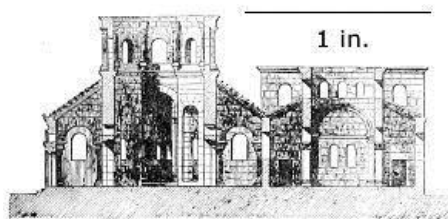


296. Церковь на горе Гаризим.

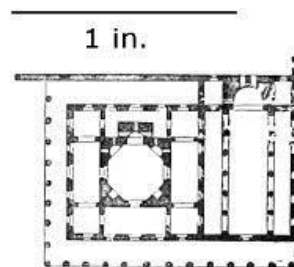


297. Собор в Босре. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В Босре в Хауране есть церковь с совершенно точно установленной датой -512 г. н.э. — которая, если ее проиллюстрировать более полно, прольет значительный свет на шаги, с помощью которых языческий храм был преобразован в христианскую церковь. Это здание внешне квадратное, но внутри круглое (Гравюра на дереве № [297](#)). Центральное пространство имеет 91 фут в диаметре и, по словам М. де Вогюэ, очевидно, было покрыто деревянной крышей, опирающейся на восемь опор. Интерес плана состоит в том, что он показывает прогресс, достигнутый в адаптации этой формы к христианским целям, и следует надеяться, что дальнейшее исследование позволит нам описать все шаги, с помощью которых произошла трансформация. Де Вогюэ придерживается мнения, что там был центральный купол, поддерживаемый опорами и колоннами, похожий на церковь СС. Сергия и Бахуса в Константинополе, с проходами вокруг и галереей над ними, последняя покрыта деревянной крышей, отверстия, в которых были закреплены стропила, все еще видны. Из-за отсутствия боковой поддержки купол рухнул, и в более поздний период внутри ограды перед апсидой была возведена небольшая церковь-базилика; близость опор этой церкви наводит на мысль, что она была покрыта каменными плитами в соответствии с обычаями страны. Надпись над главной входной дверью гласит, что церковь была посвящена преподобным Сергию и Вакху и была завершена в 400-й год Босры (511-512 гг. н.э.). Другой пример существует в Калат-Семане, на севере Сирии, и представляет собой комбинацию восьмиугольной и прямоугольной церквей, очень распространенных в Армении и Грузии. Как это обычно бывает там, они очень малы по размерам, вся группа имеет размеры всего 120 на 73 фута. Их фактическое назначение неизвестно, но месье де Вогюэ предполагает, что трехстворчатое расположение восьмиугольного здания указывает на то, что оно было возведено как баптистерий. Эта группа расположена примерно в 200 метрах от основных зданий, изображенных на гравюре на дереве (№ [280](#)).



298. Часть Двойной церкви в Калат-Сема'н. (From De Vogüé.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

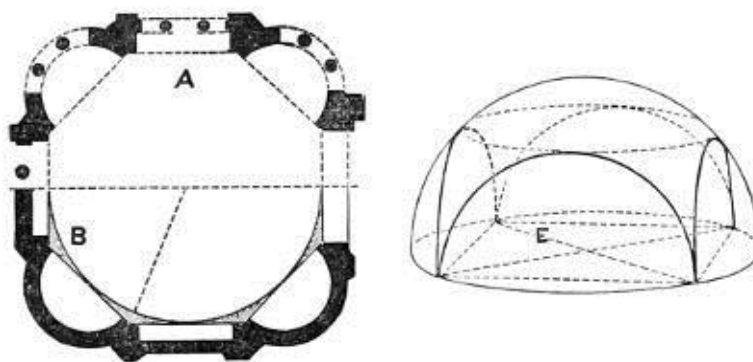


299. План, Калат Сема'н. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

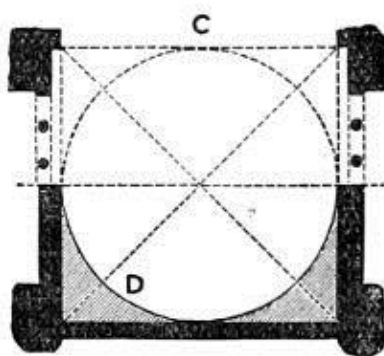
ЦЕРКВИ С КУПОЛАМИ.

Независимо от того, был ли купол Пантеона в Риме (стр. [320](#)) возведен во времена Антонинов или до времен Августа, как предполагалось ранее, очевидно, что римляне преодолели трудности строительства домов задолго до переноса центра власти в Византию; Пантеон на сегодняшний день является самым большим (единственным) куполом, когда-либо построенным руками человека. Каким бы простым и величественным он, несомненно, ни был, в его конструкции было несколько вопиющих недостатков, которые византийцы взялись исправить. Первая заключалась в том, что на его строительство было израсходовано в два раза больше необходимого количества материалов. Во-вторых, способ освещения через отверстие в крыше, которое также пропускало дождь и снег, был наиболее нежелательным до изобретения стекла. В-третьих, простой круговой план всегда бессмыслен и неудобен. В-четвертых, круглое здание вряд ли можно каким-либо образом приспособить к каким-либо другим зданиям или квартирам.

В "Минерве Медике" (Гравюра на дереве № [229](#)) были приложены большие усилия, но не совсем успешно, для исправления этих дефектов. Это здание не подходило ни к одному другому и, несмотря на улучшение дизайна Пантеона, все еще было далеко от совершенства.



300. Схема расположения Византии.

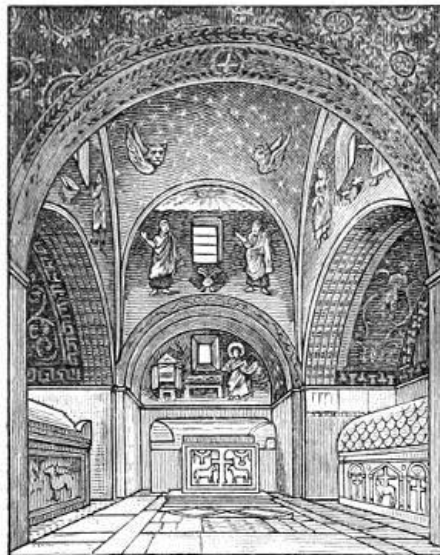


301. Схема византийских подвесок.

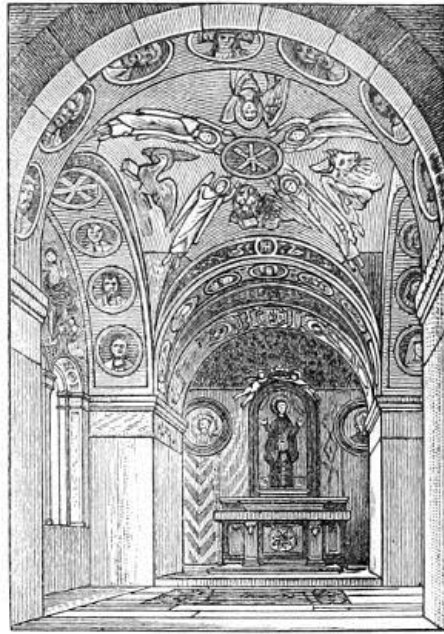
Первым шагом византийцев было возведение купола на арках, опирающихся на восемь опор, окружающих восьмиугольник А (Гравюра на дереве № [300](#)); это позволило им увеличить пространство, обустроив неф, хоры и трансепты, а также, сделав ниши по диагоналям, практически получить квадратный зал в центре. Разница между восьмиугольником и кругом настолько незначительна, что за счет выступа над выступами арок было легко получить круглое основание для купола в. Следующим шагом было установить купол на арки, опирающиеся на четыре опоры, и их триумф был полным, когда благодаря внедрению подвесных механизмов, представленных заштрихованными частями



на D (Гравюра на дереве № [301](#)), они получили возможность разместить круглый купол на квадратном участке. Выступающие таким образом маятники и купол образовывали часть сферы, радиус которой равнялся половине диагонали квадратного отсека. Конструктивно, вероятно, было бы проще перекрыть помещение пересекающимся сводом; и даже при размахе 100 или 150 футов это было бы осуществлено без труда. Разница между пересекающимся сводом и куполом (как показано на гравюрах на дереве [302](#) и [303](#) годов; первая - гробница Галлы Плацидии, построенная в 450 г. н.э., вторая - часовня Святого Петра Крисолога, пристроенная к архиепископскому дворцу примерно той же даты, и обе в Равенне), является, пожалуй, самым ярким контрастом в истории архитектуры между механическим и декоративным строительством. Оба могут быть украшены в одинаковой степени и одинаковым образом; но разница в форме сделала купол красивым объектом сам по себе, совершенно независимо от орнамента, тогда как то же самое не всегда можно сказать о пересекающемся цилиндрическом своде. В целом, архитектурный эффект был бы настолько несравненно хуже, что мы не можем не испытывать благодарности византийцам за то, что они упорствовали, несмотря на все механические соблазны, пока не достигли удивительного совершенства купола собора. София.



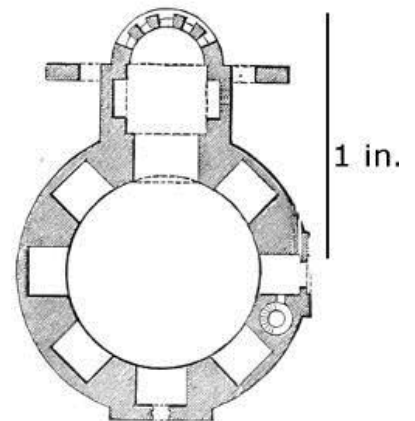
302. Гробница Галлы Плацидии, Равенна. (План см. в гравюре на дереве № [434](#).)



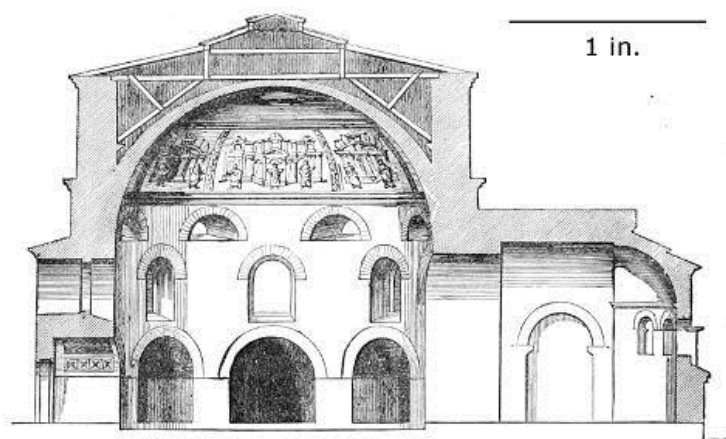
303. Часовня в Архиепископском дворце, Равенна.

Одной из самых ранних купольных церквей, найденных на Востоке, является церковь Святого Георгия в Фессалониках. Это также, возможно, лучший пример своего класса, относящийся строго к той группе, которая была обозначена выше как восточно-романский.

Как видно из плана, это круглое помещение диаметром 79 футов, окруженное стенами толщиной 20 футов, в которых вырублены семь больших ниш; две, по-видимому, служат входами, напротив одной из которых находится бема, или пресвитерия, имеющая значительное значение и чисто христианскую форму. Купол имеет полусферическую форму, пронизан у основания восемью полукруглыми люнетами, а снаружи покрыт деревянной крышей. Эта форма крыши впервые встречается на Западе в Ночера-деи-Пагани (стр. 547), но купол там всего в половину диаметра этого и совсем другой формы и конструкции. Купол собора Святого Георгия сохранил свои внутренние украшения, которые являются одними из самых ранних, а также самых интересных христианских мозаик из всех существующих.<sup>[224]</sup> Архитектура, представленная в них, имеет примерно такое же отношение к помпейским фрескам, какое якобинец имеет к классической архитектуре, и, смешанная с христианскими символами и изображениями христианских святых, составляет наиболее интересный пример раннехристианского декора.



304. План Святого Георгия в Фессалониках. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



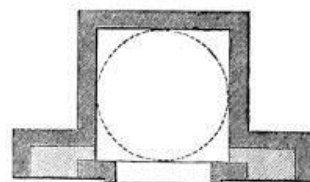
305. Фрагмент церкви Святого Георгия в Фессалониках. (Работы Тексье и Пуллана.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



306. Вид на церковь Святого Георгия в Фессалониках. (От Тексье и Пуллана.)

Не существует никаких надписей или исторических указаний, по которым можно было бы установить дату постройки церкви. Однако мы можем с уверенностью утверждать, что он был возведен христианами в христианских целях впоследствии эпохи Константина. Если мы примем 400 год в качестве приблизительной даты, мы, вероятно, не сильно ошибемся, хотя реальная дата может быть несколько более поздней.

Насколько рано могла быть введена истинно византийская форма аранжировки, мы не имеем возможности узнать; но уже в 285 году — согласно Де Вогюэ — у нас есть Kalybe<sup>[225]</sup> в Омм-эс-Зейтуне, которое содержит все элементы нового стиля. Он квадратный в плане, с круглым куполом в центре вместо крыши. Стены-флигели, расширяющие фасад, любопытны, но не единичны. По крайней мере, еще один пример можно найти в Хауране, в Чакке, и их может быть гораздо больше.



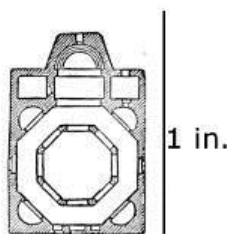
307. План Калибе в Омм-эс-Зейтуне (Сирия). Масштаба нет.



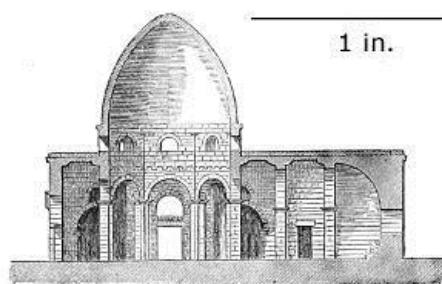
308. Вид на Калибе в Омм-эс-Зейтуне. (From De Vogüé.)

Тем не менее, в Хауране, похоже, так и не применили истинно византийскую систему строительства, а предпочли менее сложную с механической точки зрения, даже за счет загромождения пола опорами. В церкви в Эзре, например, внутренний восьмиугольник уменьшен до фигуры с шестнадцатью сторонами, прежде чем на него попытаются надеть купол, и все мысли о красоте формы, как внутренней, так и внешней, отброшены ради достижения механической устойчивости, хотя диаметр купола всего 30 футов.

Поскольку дата постройки этой церкви точно установлена (510 г.), она представляет собой любопытную веху в стиле, предшествовавшем великим усилиям, которые собирался предпринять Юстиниан и которые так внезапно привели ее к наивысшей, хотя и недолгой, степени совершенства.



309. План церкви в Эзре. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

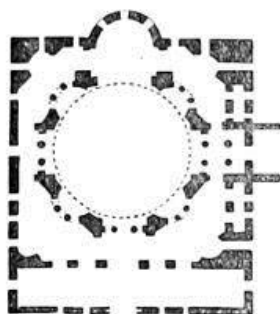


310. Фрагмент церкви в Эзре. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

### КОНСТАНТИНОПОЛЬ.

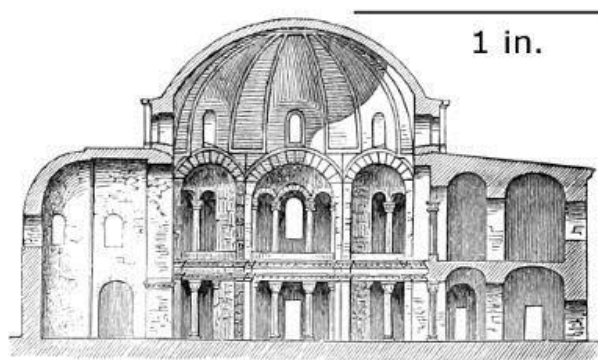
Как упоминалось ранее, все церкви столицы, возведенные до эпохи Юстиниана, погибли, за единственным исключением церкви святого Иоанна Студия, упомянутой выше (страница [421](#)). Отчасти это может быть связано с поспешностью, с которой они были построены, и, следовательно, с большим количеством использованной древесины, что могло привести к их разрушению в любом месте. Однако любопытным, но важным с архитектурной точки зрения фактом является то, что Византия обладала всеми мыслимыми правами на то, чтобы быть выбранной столицей империи, за исключением обладания хорошим строительным камнем или даже, по-видимому, любым подходящим материалом для изготовления хороших кирпичей. Дерево, по-видимому, во все времена было наиболее легко добываемым материалом и наиболее широко использовалось для строительных целей, и отсюда постоянное повторение пожаров, начиная со времен Юстиниана и до наших дней. Этот монарх был первым, кто честно справился с трудностями; две церкви, возведенные во время его правления и существующие сейчас, построены полностью без дерева или каких—либо горючих материалов - и, следовательно, их сохранность.

Самый ранний из этих двух, широко известный как “Кучук Айя София”, или меньшая статуя. София изначально была двойной церковью, или, точнее говоря, двумя церквями, расположенными бок о бок, точно так же, как две в Калат-Семане (Гравюра на дереве № [298](#)). Базилика была посвящена апостолам Петру и Павлу; купольная церковь, соответственно, мученикам Сергию и Вакху. Первое полностью исчезло, из чего я бы сделал вывод, что оно было построено с колоннами и деревянной крышей.<sup>[226]</sup> Последняя остается почти нетронутой. Фрески и мозаики, действительно, исчезли из церкви, скрытые, надо надеяться, под массой побелки, покрывающей ее стены, — в притворе их все еще можно различить.



311. Церковь Святых. Сергия и Вакха.





312. Фрагмент церкви Святых. Сергий и Вакх. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



313. Капитель из церкви Святых. Сергий и Вакх. (Из Ленуара.)



314. Антаблемент из церкви Святых. Сергий и Вакх. (Из Ленуара.)

Существующая церковь почти квадратная в плане, всего 109 на 92 фута, за исключением апсиды, и занимает площадь всего около 10 000 квадратных футов. Следовательно, он не претендует на величие с точки зрения размеров, но необычайно элегантен по дизайну и пропорциям. Внутреннее расположение опор купола, галерей и поддерживающих их колонн почти идентично расположению опор собора Святого Витале в Равенне, но пропорции восточного образца лучше: 66 футов в высоту и 52 в диаметре, в то время как другой, с таким же диаметром, составляет почти 20 футов. выше и, следовательно, слишком высок, чтобы быть приятным.

Детали этой церкви, как правило, хорошо продуманы для тех целей, для которых они применяются. В лепнине и листе есть определенное напоминание о классицизме — в последнем, однако, очень слабое. Архитравный блок (№ [313](#)) здесь, кажется, почти вытеснил капитель, и то, что когда-то было классическим антаблементом, сохранило очень мало от своей первоначальной формы (№ [314](#)), и действительно, использовался только конструктивно, для поддержки галереи или для каких-то подобных механических нужд.

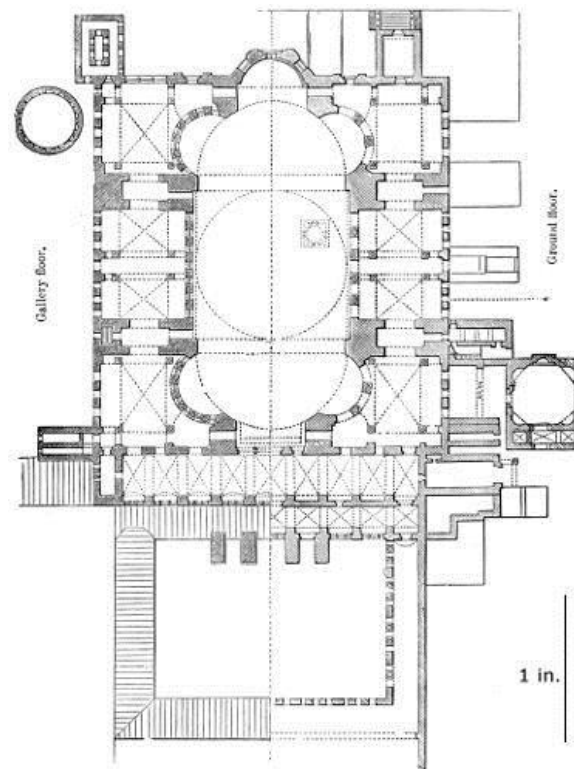
Арка полностью вытеснила его в качестве декоративного элемента задолго до эпохи Юстиниана.

### СТА. СОФИЯ.

Хотя только что описанное здание и другие, которые можно было бы процитировать, вероятно, содержат в себе зародыши всего, что находится в Sta. София, они настолько малы по масштабам, что поразительно видеть Юстиниана, пытающегося построить такое грандиозное и смелое сооружение, не имея большего опыта, чем он, по-видимому, приобрел. Действительно, при наших нынешних знаниях это грандиозное сооружение кажется настолько исключительным, что мы могли бы с первого взгляда почти склониться к тому, чтобы рассматривать его как непосредственное творение индивидуального гения его архитектора Антемия Траллесского; но не может быть никаких сомнений в том, что, если бы существовало большее количество современных образцов, мы смогли бы проследить каждую черту дизайна до его происхождения. Однако масштаб, в котором это было выполнено, был, безусловно, оригинальным и требовал большой смелости со стороны архитектора, чтобы отважиться на такое величие. Во всяком случае, знаменитое хвастовство его основателя при созерцании своей законченной работы было более чем оправдано. Когда Юстиниан воскликнул: "Я превзошел тебя, о Соломон", - он имел преувеличенное представление о работе своего предшественника и не осознавал, до какой степени его здание превосходило еврейский храм. Последнее было равно лишь небольшой церкви с деревянной крышей, поддерживаемой деревянными столбами, и занимало площадь около 7200 квадратных футов. София занимает в десять раз большую площадь, повсюду построена из прочных материалов и украшена гораздо более художественно, чем когда-либо мог быть иудейский храм. Но Юстиниан не просто одержал эту легкую победу. Ни Пантеон, ни какой-либо из сводчатых залов Рима не могут сравниться с нефом собора Святой Софии. Ни по размаху, ни по остроумию конструкции, ни по красоте дизайна. За десять столетий, прошедших от переноса столицы в Византию до возведения великих средневековых соборов, не было возведено ничего, что могло бы сравниться с этим. Действительно, даже сейчас остается открытым вопрос, существует ли где-либо христианская церковь любой эпохи, интерьер которой был бы так прекрасен, как у этого чудесного творения древневизантийского искусства.

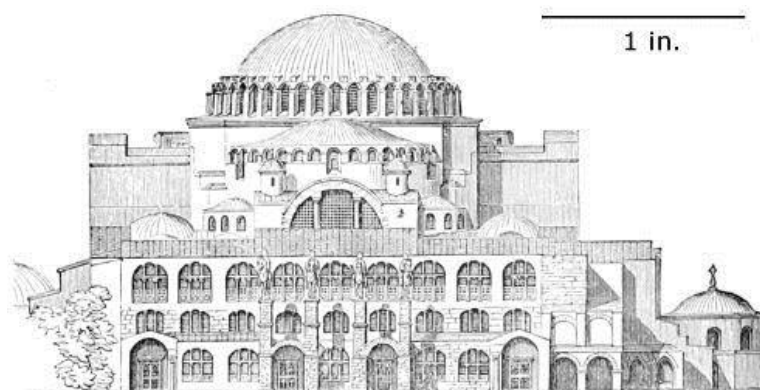
Первоначальная церковь Святого Петра. София, возведенная Константином, была, по-видимому, сожжена дотла на пятом году правления Юстиниана, в 532 году н.э., когда он решил воздвигнуть ее на том же месте с большим величием и из менее горючих материалов. Работы продвигались так быстро, что через шесть лет он был готов к освящению в 537 году нашей эры. Двадцать лет спустя часть купола упал в результате землетрясения, но этот ущерб был отремонтирован, и церковь вновь выделенного, а. д. 563, в форме, вероятно, очень практически, в которой мы сейчас найдем.





315. План штаба. София. Верхний и цокольный этажи. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

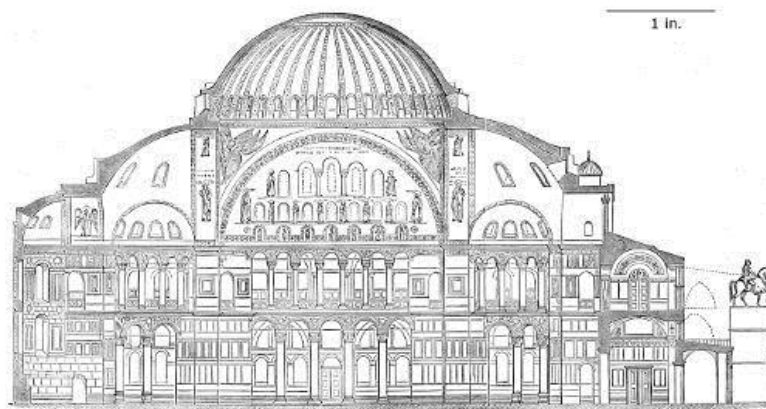
В плане он приближается к точному квадрату, имея размеры 235 футов к северу и югу на 250 футов к востоку и западу, за исключением притвора и апсиды. Сам притвор представляет собой великолепный зал, 205 футов в длину внутри, 26 футов в ширину и двухэтажный в высоту. За ним находится экзотический притвор, который проходит по всему внешнему двору, но вряд ли это является частью оригинального дизайна. В целом, здание, без этого или каких-либо дополнительных построек, которые могут быть запоздалыми, занимает около 70 000 квадратных футов, или почти среднюю площадь средневекового собора первого класса.



316. Высота фасада из ста. Софии в Константинополе. (Из Salzenberg.) Масштаб 100 футов. в 1 ин.

Внешне здание (Гравюра на дереве № [316](#)) не обладает особой архитектурной красотой, помимо того, что обусловлено его массой и разнообразными очертаниями, возникающими из-за механических приспособлений, необходимых для того, чтобы противостоять напору

его внутренней конструкции. Возможно, его, как и раннехристианские базилики в Риме, намеренно оставили простым, чтобы отличать от внешнего убранства языческих храмов, или, возможно, предполагалось облицовывать его мрамором, а затем добавить внешний орнамент. До того, как мы познакомились с внешним орнаментом сирийских церквей, первая теория казалась более правдоподобной, хотя сейчас ее вряд ли можно поддержать; а если учесть, что второе посвящение состоялось всего за год до смерти Юстиниана и как скоро последовали смутные времена, мы можем справедливо предположить, что то, что мы сейчас видим, является лишь неполным проектом. Как бы то ни было с внешним видом, все внутренние устройства завершены и совершенны как с механической, так и с художественной точки зрения. В такой конструкции, как эта, первым требованием было получить четыре идеально устойчивых арки, на которые мог бы опираться купол. Большая трудность заключалась в том, что две арки проходили поперек северной и южной сторон. Они максимально приближены к размаху 100 футов, высоте 120 футов на макушке и 10 футов на лице. За каждым из них находится массив каменной кладки в качестве опоры, 75 футов в длину и 25 футов в ширину, лишь частично пронизанный арками на первом этаже и полу галереи; и поскольку этот массив можно было поднять на любую высоту, его должно было хватить при правильной конструкции для арки, гораздо более широкой и тяжеловесной, чем та, которую он поддерживает. Однако южная стена значительно выпукла, и вся эта сторона отклонена от перпендикуляра. Вероятно, это было следствием землетрясения, вызвавшего падение купола в 559 году, поскольку дальнейшего заселения, по-видимому, не произошло. Продольные арки не представляли никаких трудностей. Расстояние между прочными частями опор составляло 75 футов, и оно было заполнено сетчатой стеной, поддерживающей внутреннюю сторону арки; так что, если только она не была разрушена, все было совершенно устойчиво. Подвесы между этими четырьмя арками не должны были представлять никаких трудностей. Однако с архитектурной точки зрения было бы лучше, если бы их перенесли дальше вверх и вперед, чтобы подвесить груз внутри купола для противодействия толчку наружу, как впоследствии с таким успехом практиковалось в Биджапоре.<sup>1227</sup> В нынешнем виде купол опирается скорее на внешний край системы, не имея достаточного пространства для опоры. Сам по себе купол немного ниже полусферы, его ширина составляет 107 футов, а высота - 46 футов. Снаружи было бы лучше, если бы он был выше; для внутреннего эффекта этого достаточно. Его основание пронизано сорока маленькими окнами, такими маленькими и низкими, что они никоим образом не мешают видимой конструкции, но обеспечивают достаточный приток света — по крайней мере, в этом климате — чтобы сделать каждую часть купола яркой и жизнерадостной.



317. Участок вокзала. София от Восточной до Западной в масштабе от 100 футов до 1 дюйма.

За большим куполом, восточным и западным, находятся два полукупола диаметром, равным диаметру большого купола, и они снова разделены двумя куполами поменьше, так что здание, вместо того чтобы быть греческим крестом, как обычно утверждается, имеет всего 100 футов в поперечнике в центре и 125 в ширину за пределами центрального пространства в каждую сторону. Существует небольшая неловкость в том, как меньшие полукупола врезаются в большие, а три окна последних не соединены с какой-либо другой частью конструкции, что неприятно, но может быть легко исправлено при второй попытке. Однако именно эти неровности придают дизайну разнообразие и уместность, которые, вероятно, никогда не были превзойдены. Один купол в районе центрального и два полукупола не казались бы такими большими и перекрывали бы все остальное в здании. Как бы то ни было, взгляд блуждает вверх от больших аркад первого этажа к меньшим аркам галерей, а оттуда к меньшим полукуполам. Они приковывают взгляд к большему, и кульминацией всего является огромная центральная крыша. Вероятно, ни до, ни после этого не было сделано ничего столь художественно масштабного. В этих композициях Sta. София, кажется, стоит особняком.

Однако, если пропорции этой церкви достойны восхищения, то не менее достойны восхищения и детали. Все колонны сделаны из порфира, вердикта или мрамора самых ценных пород. Капители являются одними из самых замечательных образцов этого стиля. Следует помнить, что основной линией классической коринфской капители является полый изгиб, на который наносились листья аканта или другие выступающие орнаменты. Когда колонны располагались близко друг к другу и поддерживались только балкой, этой формы капителя было достаточно; но когда ее использовали для поддержания конструктивных арок полотна, ее слабость сразу стала очевидной. Задолго до правления Юстиниана стала очевидной тенденция изменять изгиб и вырезать орнамент. In Sta. София переход завершен; капители выполнены настолько полно, насколько позволяет элегантность, а все поверхности плоские, с орнаментом, смягченным надрезом. В нижнем ярусе арок (Гравюра на дереве № [318](#)) это сделано смело и красиво, мрамору предоставлено рассказывать свою собственную историю. В верхнем ярусе, удаленном от глаз, промежутки заполнены черным мрамором, чтобы обеспечить желаемый эффект.



318. Младший персонал. София. (Из Зальценберга.)

Все плоские поверхности покрыты мозаикой из мраморных плит самых разнообразных узоров и красивых цветов; купола, крыши и изогнутые поверхности - мозаикой с золотым покрытием, украшенной фигурками или архитектурными элементами. Хотя большая часть мозаики сейчас скрыта, осталось достаточно, чтобы можно было оценить эффект от целого, и это, безусловно, удивительно величественно и приятно. Единственное, чего не хватает, - это окрашенного стекла, подобного тому, что украшает Купол Скалы в Иерусалиме, чтобы придать этому зданию столь же торжественное впечатление, сколь и ошеломляющую красоту.

Sta. София настолько существенно отличается от большего числа церквей, что провести сравнение между ними чрезвычайно трудно. Что касается внешнего эффекта, то готические соборы обычно превосходят его; но то ли случайно, то ли в силу врожденной необходимости стиля, ни в коем случае не так ясно. Что касается интерьера, то ни один готический архитектор никогда не поднимался до концепции зала шириной 100 футов, длиной 250 футов и высотой 180 футов. высокий, и никто никогда не располагал каждую деталь более художественно, чтобы добиться желаемого эффекта. Где византийский стиль мог бы извлечь выгоду из опыта, впоследствии приобретенного готическими архитекторами, так это в использовании лепнины. Единственный недостаток в оформлении Sta. Sophia заключается в том, что оно слишком сильно зависит от цвета. Было бы лучше, если бы опорные арки, оконные рамы и струнные дорожки в целом были более подчеркнуты лепниной и панелями, но это небольшой недостаток среди стольких красот.



319. Высший чин персонала. София. (Из Зальценберга.)

Легче провести сравнение с великими соборами эпохи Возрождения, но византийский пример дает еще более благоприятные результаты. Два из них имеют купола значительно большего размера — собор Святого Петра в Риме и Sta. Марии во Флоренции, каждый по 126 футов; собор Святого Павла в Лондоне (108) находится в пределах фута того же диаметра, все остальные меньше.<sup>[228]</sup> Это, однако, имеет меньшее значение, чем тот факт, что все они являются дополнениями к дизайну церкви. Ни один из них не является неотъемлемой частью остального проекта и не поддерживается им, и все они, как правило, затмевают здания, к которым они пристроены, а не усиливают общий эффект. Почти во всех соборах эпохи Возрождения, за редким исключением, внутри используются огромные раскидистые колонны и пилястры, разработанные римлянами для внешнего использования, которые не только уменьшают

видимые размеры здания, но и создают эффект нереальности и притворства, совершенно губительный для истинного искусства.

На самом деле, как бы мы ни поворачивали его и ни сравнивали с любыми другими зданиями такого класса, вердикт кажется неизбежным, что Sta. София — по крайней мере, внутренне, поскольку мы можем опустить рассмотрение внешнего вида, как незавершенного, — является самой совершенной и самой красивой церковью, которая когда-либо была возведена каким-либо христианским народом. Когда его меблировка была завершена, вердикт, вероятно, был бы еще более убедительным в его пользу; но так мало зданий, описанных на этих страницах, сохраняют эти дополнения в чем-либо подобном завершенности, что они должны быть изъяты с обеих сторон, и наши замечания ограничиваются архитектурой, и только.

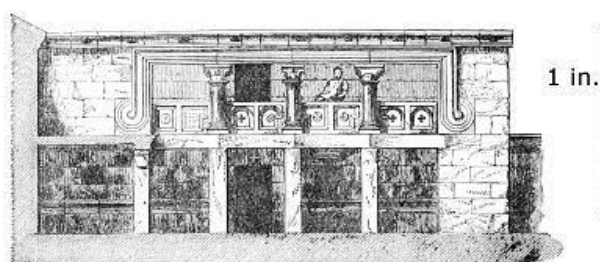


Церковь Санта-Катарина. Софии в Фессалонике, согласно греческой традиции, был построен Юстинианом во второй половине его царствования.<sup>[229]</sup> Это церковь значительных размеров, размером 140 футов на восток и запад по 118 футов в ширину, с куполом 33 фута в диаметре. Он также располагает верхней галереей, и его устройство, как правило, хорошо продумано и художественно. Похоже, нет никаких документальных свидетельств его возраста, но, судя по деталям, опубликованным в Texier, приписываемая ему дата кажется вероятной. Это было дополнительно установлено недавно из надписи, найденной в апсиде, на которой, как и на куполе, до сих пор сохранились древние мозаики; надпись неполная, но господ Дж. Дюшен и Байет в приложении к своей работе о горе Афон относят ее ко второй половине VI века. Церковь обладает одной особой характеристикой: над подвесами находится низкий барабан, круглый внутри,<sup>[230]</sup> в котором пробиты окна, но который снаружи поднят квадратно: благодаря этому угловые опоры хорошо утяжелены и, таким образом, могут более эффективно противостоять толчку арок, несущих подвесные элементы. Также две боковые стенки, которые в Sta. София в Константинополе были построены почти заподлицо с внутренней аркой, оставляя снаружи широко выступающую арку, перекинутую между контрфорсами для крепления контрфорсов купола, которые здесь расположены заподлицо с внешней стороной арки, таким образом, увеличивая пространство внутри.

### ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

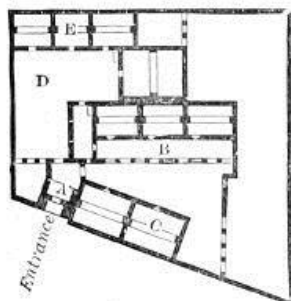
Публикация книги графа Де Вогюэ позволила нам представить гражданскую и домашнюю архитектуру Сирии 5-го и 6-го веков с полнотой, которая совсем недавно считалась невозможной. Из-за того, что каждая часть зданий в Хауране была каменной, и что они внезапно опустели во время магометанского завоевания и, по-видимому, никогда не были заселены вновь, многие дома сохранились совершенно целыми до наших дней, а в Северной Сирии исчезли только крыши.

Обычно они, по-видимому, были двухэтажными, украшенными верандами, поддерживаемыми каменными колоннами, верхняя из которых имела прочную каменную ограду около 3 футов 6 дюймов. высокий, предназначенный, по-видимому, в большей степени для обеспечения уединения в спальнях комнатах дома, а также для защиты от выпадения. В некоторых случаях нижний этаж в два раза превышал высоту верхнего и вмещал парадные квартиры дома. В других, как, например, в Рефади (Гравюра на дереве № 320), она, по-видимому, предназначалась для офисов. На плане дома в Муджелее (Гравюра на дереве № 321) основной блок дома двухэтажный, с портиком на первом этаже и верандой над ним. Здания сзади с внутренним двором, вероятно, были офисами, а те, что располагались спереди, сбоку от главного входа, складами или магазинами.

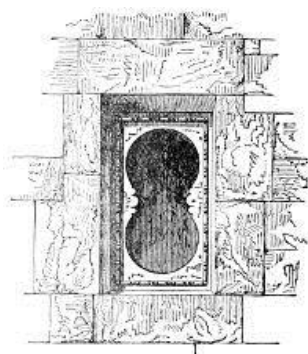


320. Возвышение дома в Рефади. (From De Vogüé.) Масштаб от 20 футов до 1 дюйма

В некоторых случаях поражаешься, обнаруживая детали, которые мы привыкли связывать с гораздо более современными датами; как, например, это окно (Гравюра на дереве № [322](#)) из дворца в Чакке, в котором, кажется, нет никаких оснований сомневаться, относится к III веку — ко времени Константина! Это больше похоже на причуду французского архитектора эпохи Франциска I.



321. План дома в Муджелее.



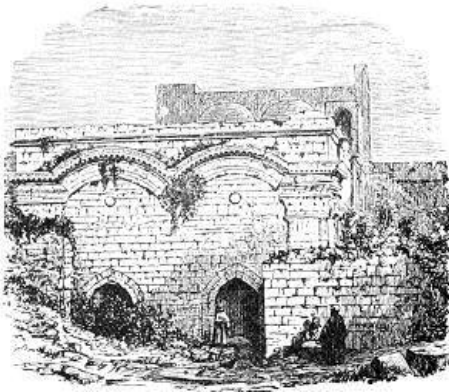
322. Окно в Чакке. (From De Vogüé.)

Здание, известное как Золотые ворота в Иерусалиме и приписываемое Юстиниану, в деталях имеет много поразительного сходства с сооружениями 5-го и 6-го веков в Центральной Сирии, проиллюстрированными в книге Де Вогюэ. Он расположен на восточной стороне ограды Харам и состоит из вестибюля, разделенного колоннами на два прохода по три пролета, каждый из которых увенчан куполом, [из](#) опирающиеся на арки, между которыми и капителями колонн находится уже упомянутый византийский доссерет. Внутри восточных дверных проемов (говорят, что они были заблокированы Омаром) находятся два огромных монолита 14 футов 6 дюймов и 11 футов соответственно, дверные косяки более ранних ворот. Внешне, на входных фасадах (восточном и западном), антаблемент пилястр обрамляет дверные проемы с круглыми головками, которые они обрамляют; самый ранний пример такого развития событий обнаружен во дворце Диоклетиана в Сплато, и есть второй пример в римских воротах мечети Дамаска, которые, вероятно, подсказали идею византийским строителям; острая жесткая листва греческого типа, которой вырезан орнамент на Золотых воротах, согласуется по стилю и характеру с украшением церкви Святого Димитрия в Фессалониках, датируемой началом VI века.



323. Интерьер Золотых ворот. (По рисунку Катервуда. Первоначально опубликовано в "Восточном альбоме" Фишера.)

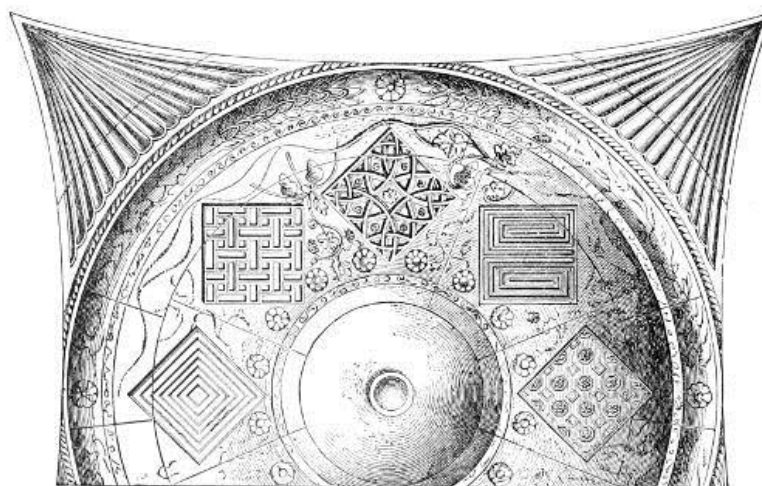
Аналогичного стиля и характера имеют арочные формы двойных ворот на южной стене Храма и купола внутреннего вестибюля, однако несущие их колонны, вероятно, относятся к более раннему времени и, возможно, являются частью фундамента храма Ирода. Поверхностное убранство этих куполов аналогично тому, что найдено в Центральной Сирии.



Остатки захоронений в Сирии, как структурных, так и высеченных в скале, кажутся почти такими же многочисленными, как жилища живых, и представляют большой интерес не только из-за часто указываемых дат, но и из-за того, что они представляют новые типы гробниц или старые типы в таких новых формах, что их с трудом можно распознать.

324. Золотые ворота (западная сторона). (С фотографии.)

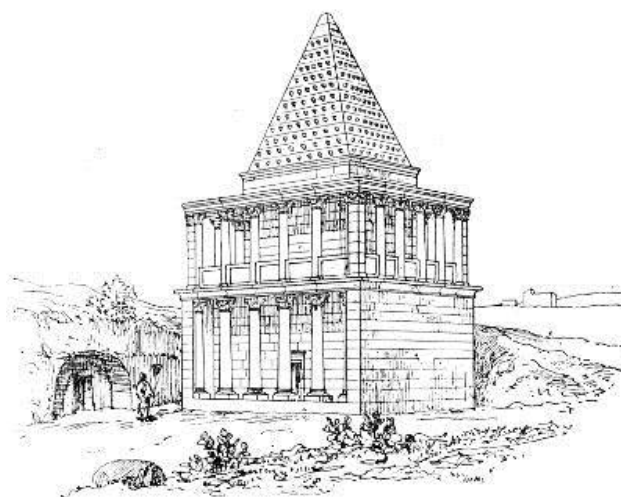




### 325. Крыша одного из отсеков ворот Халда. (From De Vogüé.)

Самый старый пример, Хамрат в Суиде, датируется 1 веком до н.э. и состоит из гробницы площадью 28 квадратных футов, украшенной смежными дорическими колоннами; крыши нет, но, вероятно, она была покрыта пирамидальной формой, подобной гробнице Захарии (гравюра на дереве № [238](#)).

Гробница Диогена в Хассе (Гравюра на дереве № [326](#)), также квадратная, состояла из двух этажей, с портиком на первом этаже с одной стороны и перистилем со всех четырех сторон верхнего этажа, над которым возвышались центральные стены, несущие пирамидальную крышу, не ступенчатую, как в Галикарнасском мавзолее, но с выступающими выступами на каждом камне. Такой же тип крыши встречается и на других гробницах, и, вероятно, она была принята как простейший метод перекрытия гробницы; эти гробницы датируются IV и V веками, и во всех случаях погребальные камеры внутри них перекрыты большими каменными плитами, закрепленными на каменных ребрах.



### 326. Могила в Хассе

Помимо них, существует еще один класс гробниц, по-видимому, очень многочисленных, в которых погребальная камера находится под землей, со сводчатым входом, поднимающимся, образуя подиум, на котором установлены колонны в количестве двух или четырех; <sup>[232]</sup> в последнем случае колонны несут антаблемент с небольшой пирамидальной

крышей; в первом - только фрагмент архитрава, две колонны иногда соединяются на треть книзу каменной полосой с зубцами. на нем вырезано: многие из этих гробниц датированы и относятся ко 2-му и 3-му векам.

В наших нынешних рамках возможно лишь в общих чертах охарактеризовать основные черты византийского стиля и указать источники, из которых можно получить дополнительную информацию. В данном случае удовлетворительно обнаружить, что в настоящее время существует достаточно материалов для заполнения структуры, которая несколько лет назад была почти полностью пустой. Любой, кто ознакомится с работами Де Вогюэ, или Тексье, или Зальценберга, а также с другими второстепенными публикациями, может легко приобрести достаточные знания о древнем византийском стиле архитектуры. Как только вы поймете это, вероятно, будет признано, что есть несколько более интересных глав, чем та, в которой объясняется, как совершенная христианская церковь, подобная Святой Софии, была создана на основе классических зданий древнего Рима. София была создана на основе классических зданий Древнего Рима. Также, вероятно, обнаружится, что из изучения истории архитектуры можно извлечь несколько более поучительных уроков, чем прослеживание различных приспособлений, которые так усердно использовались в течение первых двух столетий христианского господства для достижения этого результата.

## ГЛАВА IV.

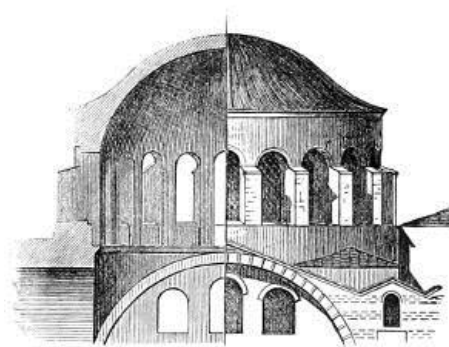
### НЕОВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ.

#### Содержание.

Sta. Ирина, Константинополь—Церкви в Анкире, Трабале и Константинополе—Церкви в Фессалониках и в Греции—Домашняя архитектура.

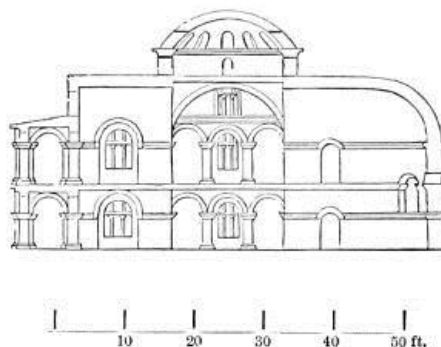
Церковь Святой Софии в Константинополе была не только самым грандиозным и совершенным творением старой школы византийского искусства, но и последним. Кажется, что созидательная сила Империи исчерпала себя в этом великом усилии, и долгое время после него история остается пустой. Мы всегда знали, что два столетия, прошедшие между эпохами Константина и Юстиниана, были эпохами великой архитектурной деятельности. Мы знали, что за этот период были возведены сотни, а может быть, и тысячи церквей. Однако в двух последующих столетиях ситуация, по-видимому, сильно изменилась. Вскоре после смерти Юстиниана смуты Империи, персидские войны Ираклия и, более того, возвышение магометанской державы на Востоке и римского понтификата при Григории Великом на Западе — все это имело тенденцию настолько беспокоить и угнетать византийское королевство, что оставляло мало досуга и средств для проявления архитектурного великолепия. Поэтому маловероятно, что мы когда-либо будем в состоянии проиллюстрировать 7-й и 8-й века так, как, как мы теперь знаем, мы можем проиллюстрировать 5-й и 6-й. Тем не менее, строительство, должно быть, продолжалось, потому что, когда мы снова встречаемся со стилем, он меняется. Одна из самых ранних церквей новой школы - Sta. Ирины в Константинополе, восстановленном в том виде, в каком мы его сейчас находим, Львом Исаврийцем (а.д. 718-740 гг. н.э.). Он отличается несколькими существенными деталями от старого стиля и содержит в себе зародыши многого, что мы находим часто повторяющимся. Изменения не столь велики, как могли бы произойти за два столетия строительной деятельности, но они значительны. В этой церкви мы находим, по-видимому, впервые в законченной форме, новый способ подачи света на купол через перпендикулярный барабан, который впоследствии стал настолько универсальным, что позволяет определить возраст здания на Востоке почти с такой же уверенностью, как наличие стрельчатой арки определяет возраст здания на Западе. Поскольку это изобретение настолько важно, возможно, было бы неплохо повторить шаги, с помощью которых оно было создано.

Самый старый способ освещения купола практикуется в Пантеоне (Гравюра на дереве № [191](#)), когда просто исключается центральная часть. С художественной и механической точек зрения ничего не могло быть лучше, но до изобретения стекла было невыносимо неудобно всякий раз, когда шел сильный дождь или снег. Поэтому было необходимо изменение, и оно было найдено в гробнице или храме Марцелла, построенном во времена правления Константина на Виа Пренестина в Риме. Он состоит просто из просверливания четырех круглых отверстий в куполе немного выше его выступа. Следующий шаг можно увидеть в Салониках в церкви Святого Георгия (гравюра на дереве № [305](#)). В куполе, при его изгибе, пробиты восемь полукруглых люнетов, которые идеально соответствуют назначению. Кульминацией системы стал Sta. София, где сорок окон пропускают поток света, но он никогда не падает на глаза зрителю. После этого, по-видимому, было сочтено желательным не ломать полусферу купола, а разместить окна в перпендикулярном круглом ободе каменной кладки, называемом барабаном, и всегда пропускать свет через него. Внешне не может быть никаких сомнений в том, что это было усовершенствование; оно придавало высоту и достоинство куполу в небольших церквях, где без этого возвышения эта особенность была бы утрачена. Однако внутренне преимущество является проблематичным: отделение купола от его опор разрушило целостность крыши и создало эффект свайности, столь нежелательный в куполах эпохи Возрождения. В неовизантийских церквях купол стал практически световым люком на крыше, барабан увеличивался в высоту, а купол уменьшался в достоинстве по мере развития стиля. Поскольку все церкви небольшие, эта особенность не вызывает возражений; но в более крупных зданиях ее было бы трудно построить, и художественный результат вряд ли был бы приятным, даже если бы эту трудность удалось преодолеть. Как бы то ни было, его ценность как хронометрического ориентира несомненна.



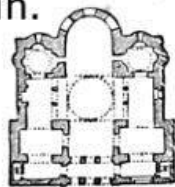
327. Половина разреза, половина возвышения купола собора Святой Ирины в Константинополе. Ирина в Константинополе.

Как правило, можно утверждать, что во всех христианских куполах, возведенных в древневизантийский период, свет проникает через отверстия в самом куполе.<sup>[233]</sup> По истечении этого времени свет, как правило, пропускается через окна в барабане, сам купол прорезается только в самых редких случаях.



328. Святой Климент, Анкира. (С рисунка Эда. Фалькенера.)

1 in.



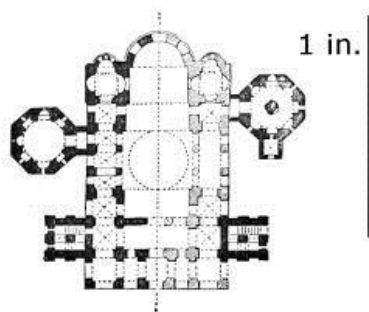
329. Церковь Святого Климента, Анкира. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Если эти взгляды верны, церковь Святого Климента в Анкире является переходным образцом после Sta. Софии, потому что купол робко приподнят (Гравюра на дереве № [328](#)) на низком барабане, пронизанном четырьмя маленькими окнами; но он находится впереди штаба. Ирэн, потому что купол все-таки прокололся с двенадцати больших окна, по образцу Sta. София и старых церквей. Все детали его архитектуры, насколько их можно разглядеть, подтверждают это описание. Они еще дальше удалены от классического типа, чем церкви Юстиниана, и весь план (гравюра на дереве № [329](#)) в большей степени соответствует тому, что впоследствии приняла греческая церковь, чем показывает любая из ранних церквей. Его самый большой недостаток — хотя и наиболее характерный для стиля — заключается в его размерах. Его длина составляет всего 64 фута, а внешне - 58 футов в ширину. И все же это довольно средний размер греческой церкви того времени.

Еще одна церковь, очень похожая, находится в Мире и посвящена святому Николаю. Он превосходит собор Святого Климента по размерам и имеет двойной притвор, значительно больший по пропорциям, но настолько разрушенный, что трудно разобрать его план или установить, является ли он частью первоначального строения или последующей пристройкой. Купол возвышается на барабане, и в целом церковь выглядит гораздо современнее, чем в Анкире.

Третья церковь того же класса, лучше сохранившаяся, находится в Трабале в Ликий. Он того же типа, что и Святой Климент, и похож по своему устройству на Sta. Софии, за исключением отсутствия полукуполов, которые, по-видимому, никогда не были приняты в провинциях,<sup>[234]</sup> и действительно, можно сказать, что они характерны для столичной церкви. Несмотря на красоту этого объекта, он, по-видимому, оставался бездействующим до тех пор, пока турки не возродили его в Константинополе, и только там.

В этом примере представлены два отдельно стоящих восьмиугольных здания, либо гробницы, либо ризницы; форма, которая, за исключением больших отдельно стоящих зданий, по-видимому, не была так распространена, как круглая, вплоть до времен Юстиниана.

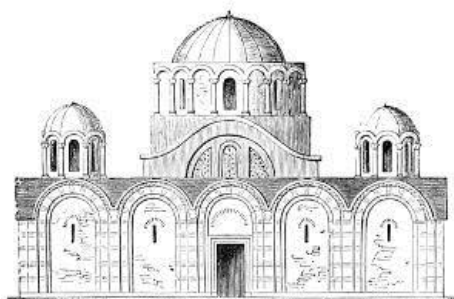


330. Церковь в Трабале.  
Масштаб 100 футов на 1  
дюйм.

Возвращаясь в столицу, мы находим еще одну замечательную особенность неовизантийского стиля в попытке сохранить внешнюю поверхность обычного туннельного свода без какого-либо выступа. Вряд ли можно сомневаться в том, что это художественная ошибка. В случае с куполами это считалось таковым с самого начала, и, следовательно, мы всегда находим цветок или вершину из железа, или какой-нибудь подобный орнамент, отмечающий центр. В этом сарацинские архитекторы особенно преуспели — все их купола имеют центральный орнамент, достаточный для их облегчения, и, как правило, самых красивых пропорций. Однако с дополнительным круглым сводом дело обстоит еще хуже, чем с куполом. Считается, что крыша - это приспособление для



защиты от дождя. Он может быть более или менее покатым, в зависимости от материалов, из которых он построен; но сделать одну часть каждого гребня наклонной, а центральную часть плоской - это диссонанс, который оскорбляет глаз, к тому же выглядит слабым и бессмысленным. Остроконечная арка позволила бы избежать зла, но обратный изгиб, пожалуй, самый приятный. Однако в неовизантийскую эпоху, между 8 и 12 веками, глаз, кажется, привык к этому. Это обычное явление на Востоке, особенно в Константинополе и Венеции. В соборе Святого Марка и других местах эта форма стала настолько привычной, что архитекторы эпохи Возрождения копировали ее и продолжали использовать вплоть до конца 16 века.

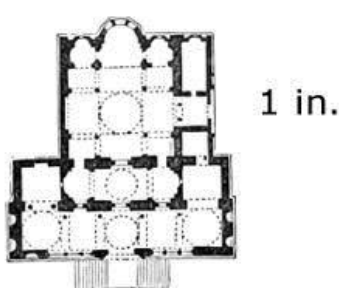


331. Церковь Моне-тес-Хорас.  
(Из Ленуара.) Масштаба нет.

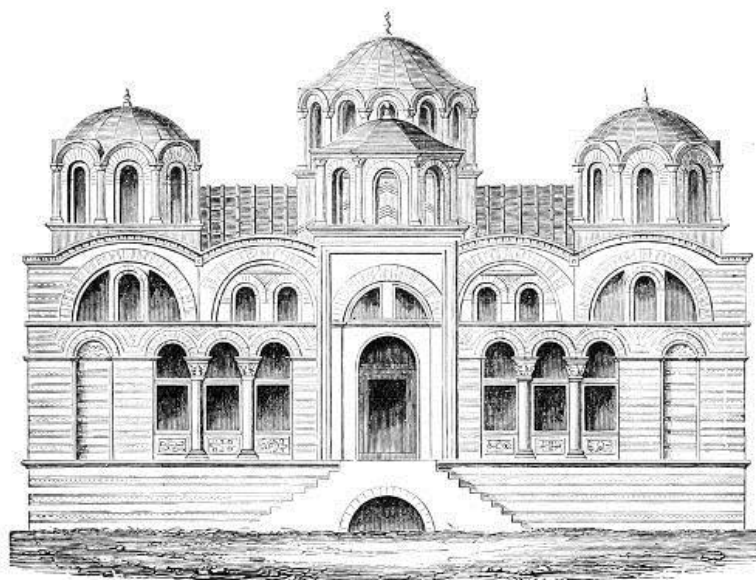
Одной из лучших иллюстраций этих особенностей является церковь Моне тес Хорас в Константинополе, ныне преобразованная в мечеть и называемая Кахрия Джамиси. Более старая его часть, по-видимому, относится к 11 веку, боковые проходы - к 12 веку, и, хотя она небольшая, она прекрасно иллюстрирует стиль. Крыльцо состоит из пяти арок, перекрытых пересекающимся сводом, видимым как снаружи, так и внутри. Последние два отсека покрыты куполами, которые все еще сохраняют свою мозаику внутри, причем мозаики исключительной красоты и блеска, хотя из-за конструктивных дефектов промежуточных частей влага

просочилась сквозь них, и мозаика в основном облупилась. Внешне фасад украшен рядами камней, чередующихся с двумя или тремя слоями плитки, и даже в разрушенном состоянии выглядит эффектно и живописно. Его главный интерес заключается в том, что он показывает, что было матрицей <sup>(235)</sup> современной церкви Святого Марка в Венеции. Последующие пристройки значительно изменили внешний вид собора Святого Марка, но не может быть никаких сомнений в том, что изначально он должен был быть очень похож на фасад, изображенный на гравюре на дереве № [331](#).

Недалеко от Моне-тес-Хорас есть еще две церкви того же класса и примерно того же возраста. Один из них, Пантократор, был добавлен в разное время, чтобы покрыть большое пространство земли, но, следовательно, он состоит из мелких и плохо подобранных частей. Однако здесь сохранилась значительная часть мраморных тротуаров и других интересных элементов. Другой, известный как Фетхие Джамиси, меньше и полнее, и в нем есть несколько мозаик поразительной красоты.



332. План Богородицы. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



333. Возвышение церкви Пресвятой Богородицы. (Из Лемуара, "Монашеская архитектура".)  
Увеличенный масштаб.

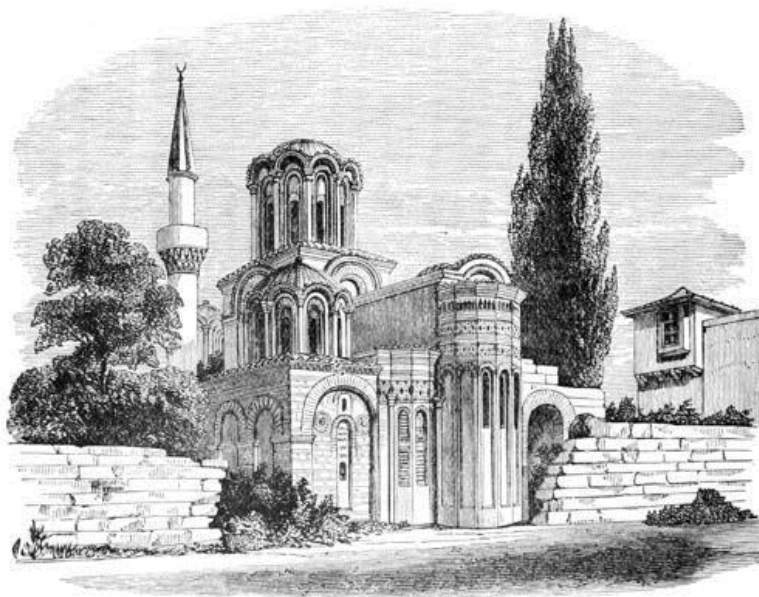
Однако лучшим примером такого класса в Константинополе является церковь, известная как Богородица. Как и только что упомянутые, она очень маленькая, сама церковь имеет размеры всего 37 на 45 футов, и, хотя ее двойной притвор и боковые пристройки значительно увеличивают ее размеры, это все равно всего лишь очень маленькая церковь. Некоторым частям здания столько же лет, сколько 9 или 10 веку, но фасад, изображенный на гравюре на дереве № [333](#), определенно не старше 12 века. В целом, это, пожалуй, самая полная и элегантная церковь в своем классе, которая, как известно, существует в настоящее время в столице или недалеко от нее, и многие ее детали отличаются удивительной красотой и совершенством.

Едва ли возможно предположить, что жалкие полдюжины только что перечисленных маленьких церквей - это все, что было возведено в столице между смертью Юстиниана и падением города. Однако нет никаких свидетельств того, что турки уничтожили их. Зачем им это? Они превратили их в мечети, сочтя особенно удобными для этой цели, и сохранили с исключительно незначительными изменениями до наших дней.

#### ФЕССАЛОНИКИ.

Этот недостаток примеров в столице в некоторой степени восполняется теми, которые имеются в Фессалониках. Три церкви, относящиеся к этому периоду, проиллюстрированы в работе Тексье и Пуллана.





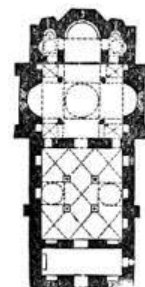
334. Апсида церкви апостолов, Фессалоники. (Из Тексье и Пуллана.)

Первая из них - церковь Казанджита Джами, посвященная Божьей Матери, небольшая церковь размером всего 53 на 37 футов, без учета апсиды. Его дата точно установлена, а именно 1028 год.

Рядом с ними находится церковь Ильи, 1054 г. н.э., и очень похожая на нее по стилю церковь Апостолов (гравюра на дереве № 334), которую мы, следовательно, можем с уверенностью датировать 11 веком, исходя только из этого сопоставления, хотя есть несколько других примеров, которые позволяют нам рассматривать ее как характерный тип эпохи. Это приятный и живописный образец византийской кирпичной кладки. Как и все церкви того времени, она небольшая, 63 на 59 футов снаружи. В плане он очень напоминает Богородицу в Константинополе, но по высоте выше и тоньше; хотя неясно, связано ли это с какой-либо местной особенностью или с какой-то разницей в возрасте. Я подозреваю первое. Землетрясения в столице, возможно, вызвали менее масштабную форму, в том что касается высоты, чем было принято в провинциях.

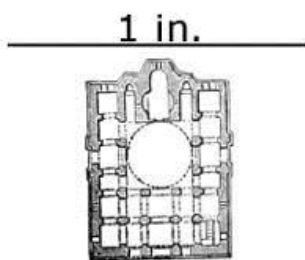
## ГРЕЦИЯ.

Не может быть никаких сомнений в том, что, если бы был проведен систематический поиск среди церквей Греции, многие из них были бы обнаружены, что было бы наиболее полезным для пополнения наших знаний о неовизантийском стиле.<sup>[236]</sup> На горе Афон существует от двадцати до тридцати монастырей, каждый со своим Католикосом или главной церковью и другими часовнями. Многие из них датируются древностью, начиная с 10-16 веков, и хотя некоторые из них, возможно, были отреставрированы, а в некоторых случаях перестроены в более поздние времена, они еще не были исследованы или проиллюстрированы каким-либо компетентным архитектором. Брокгауз в своей работе<sup>[237]</sup> дает план трех церквей, одна из которых, Католикон (датированный 1043 годом) монастыря Дочиариу (гравюра на дереве № 335), дополнительно проиллюстрирована фотографией с высоты птичьего полета. Купола и барабаны над притвором и двумя восточными часовнями, по-видимому, являются более поздними пристройками, сделанными либо из-за

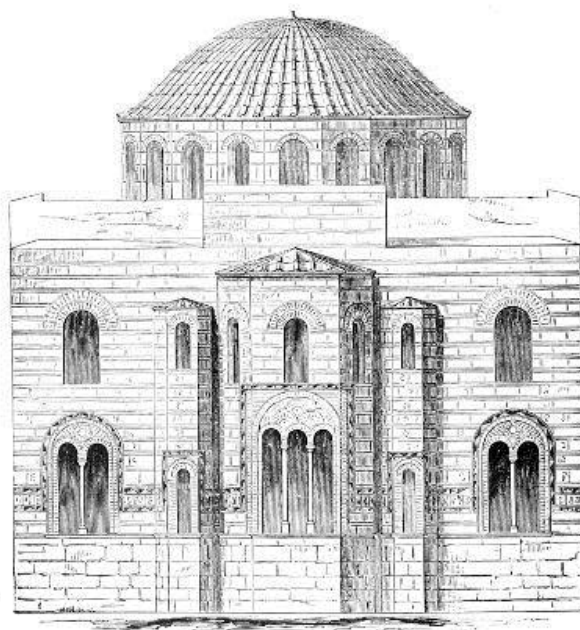


335.  
Католический  
Докиариу.

близости зданий монастыря, которые затемняли свет, проникающий из окон, либо для того, чтобы лучше показать настенные фрески, которые в случае притвора, где никогда не было окон, поначалу должны были быть довольно темными. Самой старой церковью (963 г. н.э.), по-видимому, является церковь Протатона в Кариасе, которая состоит из короткого нефа, трансепта и длинного хора, и ей не хватает той единственной черты, которая, как предполагается, характерна для византийской церкви, а именно купола; все здание покрыто, как базилика, плоской деревянной крышей, под которой находятся фасадные окна. Photogravures или гравюр дали церквей Chilandari (1197 А. Д.), Херопотаму (1028-34 А. Д.), Лаура (963 А. Д., Но переделан под властью Турции), и гравюры с фотографий в интересное описание монастырей А. Райли,<sup>[238]</sup> дать хорошее общее представление о работе можно найти в Афон, из которого, казалось бы, что главный интерес центров в роскошной резьбой значок и киосков,<sup>[239]</sup> и в фресками, с которой большинство интерьеров церквей расписаны.



336. План Панагии Ликодемо. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



337. Церковь Панагии Ликодемо. (Из А. Ленуара.) Увеличенный масштаб.

Что касается собственно Греции, то мы почти полностью зависим от Кушо<sup>[240]</sup> и Блуэ.<sup>[241]</sup> Что касается иллюстраций, то они предполагают, что нет церквей таких размеров, которые обеспечивали бы достоинство, и ни одна из них не настолько красива по очертаниям или деталям, чтобы заставить нас сильно сожалеть о том, что мы не знаем о них больше. Тем не менее, они достаточно оригинальны, чтобы быть достойными изучения, и при надлежащем

знании могут помочь соединить воедино некоторые разрозненные звенья цепи, которая когда-то соединяла архитектуру Запада и Востока, но которую в настоящее время так трудно проследить.

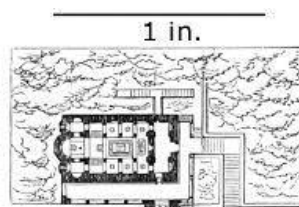
В Афинах есть несколько церквей, представляющих значительный интерес и не лишенных архитектурных претензий. Однако все они небольшие. Самая большая из них известна как Панагия Ликодемо, или церковь Святого Никодима, и имеет всего 62 футов в длину и 45 футов в ширину. Он также кажется самым старым, поскольку его купол частично пронизан окнами внутри, хотя снаружи отчетливо виден барабан (Гравюра на дереве № [337](#)). Несмотря на небольшие размеры, продуманное расположение частей и гармония пропорций, царящая во всем, создают значительный внутренний эффект. Внешний вид здания также радует, хотя отсутствие карниза придает ему незавершенный вид, а между куполом и стенами здания отсутствует достаточная связь, чтобы сделать их частью единой композиции.



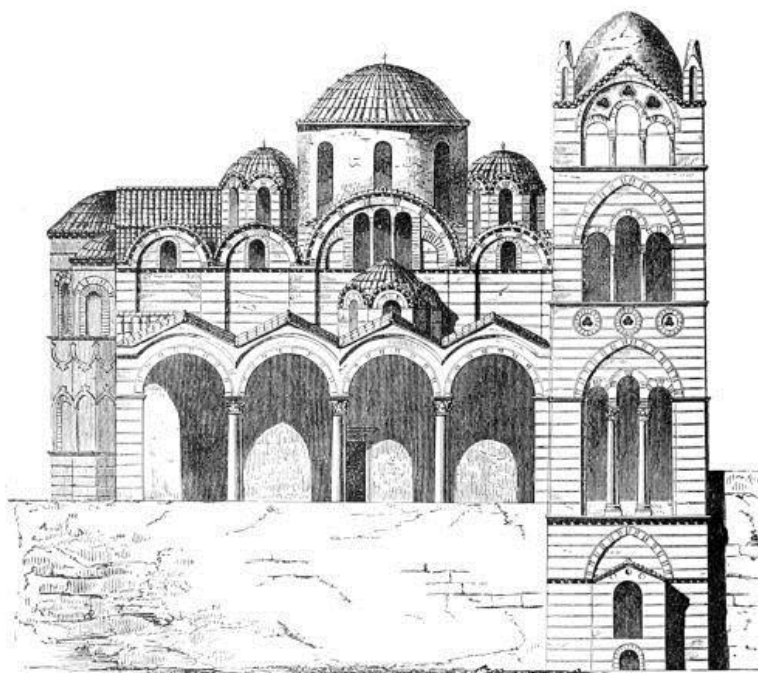
338. Кафедральный собор в Афинах. (Из Гайабо.)

Более красивым и интересным примером является церковь, известная как Католикон или Кафедральный собор в Афинах (Гравюра на дереве № [338](#)). Однако это собор только в греческом смысле, конечно, не в том, как его понимают в латинской церкви, поскольку его внешние размеры составляют всего 40 на 25 футов. О его возрасте почти невозможно судить по деталям, поскольку они частично заимствованы из старых классических зданий или имитаций классических форм, выполненных таким образом, чтобы гармонизировать со старыми частями. Но высота его купола, форма окон и внутреннее устройство — все указывает на очень современную дату его возведения - вероятно, 13 век, а может быть, и 11-12 век.

Церковь Пресвятой Богородицы в Мистре на Пелопоннесе была построена в 13 веке на склоне холма с видом на равнину Спарты и частично из материалов, взятых из остатков древнего города; но хотя она, возможно, относится к тому же возрасту, что и Католикон в Афинах, она значительно отличается от него по стилю и гораздо больше похожа на церкви Апулии и Сицилии, чем любая из описанных выше.



339. План церкви в Мистре. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



340. Церковь в Мистре. (Из книги Кушо "Византийцы в Греции") Увеличенный масштаб.

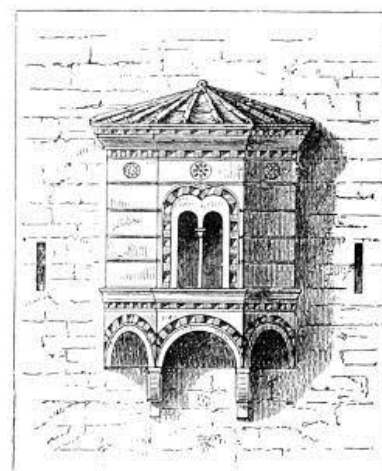
Там, где аркады используются снаружи в этих греческих церквях, они обычно поддерживаются колоннами несколько классического вида (часто старые классические колонны и капители были израсходованы), увенчанными капителями квадратной листовой формы, которые использовались для поддержки арок в ранних стилях по всей Европе; а окна, когда они разделены, принимают просто форму миниатюрных аркад. Византийцы никогда не прибегали к ажурным украшениям; все их ранние окна представляли собой одиночные круглые проемы. Впоследствии они были сгруппированы по трое и пятеро; и, как и в готическом стиле, когда их можно было разместить под одной разгрузочной аркой, опоры были уменьшены до тех пор, пока не превратились почти в средники, но всегда поддерживали конструктивные арки, без какой-либо тенденции переходить в переплетающиеся формы, подобные готическим. Повсеместное использование настенной живописи в византийских церквях и, как следствие, исключение расписного стекла сделали использование больших окон, которые использовали готические архитекторы, совершенно недопустимым; и в таком климате было достаточно гораздо меньших проемов, чтобы пропускать весь необходимый свет. Таким образом, ажурный узор на самом деле был бы абсурдом, и окна часто заполнялись прозрачными мраморными плитами с отверстиями, которые либо застеклялись, либо иногда даже оставались открытыми. Византийские архитекторы стремились украсить свои окна снаружи с помощью плиток или цветов, расположенных в различных узорах, и часто добивались очень приятного эффекта, как



видно из гравюры на дереве (№ [337](#)), иллюстрирующей апсиду Панагии Ликодемо в Афинах, во дворце Хебдомон (гравюра на дереве № [342](#)), и других уже цитированных образцов.

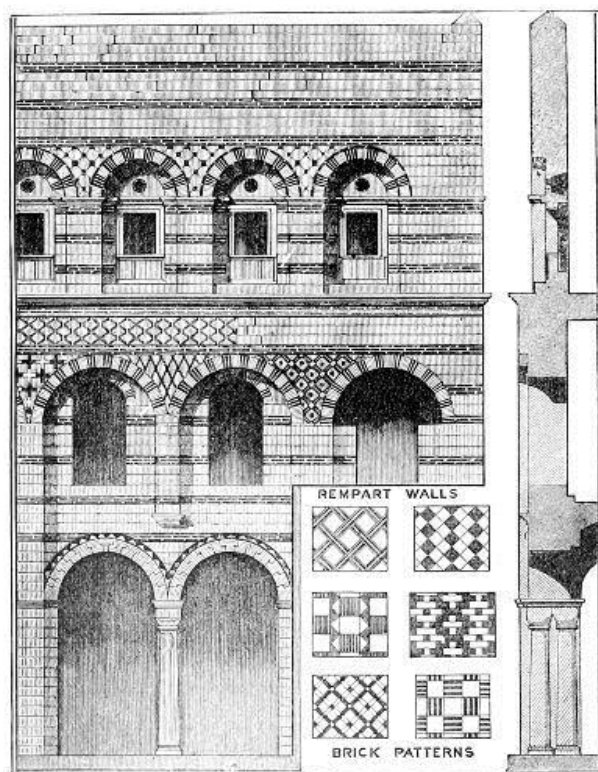
Иногда мы находим в этих церквях выступающие портики или балконы, а также машикуляции, которые придают большое облегчение общей ровности стен. Все эти черты отмечены той элегантностью, которая свойственна Востоку, и в особенности народу, претендующему на происхождение от древних греков и, возможно, имеющему в своих жилах часть их крови. Иногда даже подчиненная апсида опирается на балкон в виде кронштейна, образуя очень приятный объект, как на прилагаемом образце из Мистры.

В целом можно сказать, что неовизантийский стиль характеризуется значительной элегантностью, со случайными сочетаниями высшего порядка; но после Юстиниана стране было слишком не хватает единства или науки, чтобы пытаться сделать что-то великое или доброе, и слишком бедно, чтобы стремиться к величию, так что он не может претендовать на место среди великих стилей земли.<sup>[242]</sup> Старый византийский стиль был возведен в первоклассное положение благодаря зданиям Юстиниана; но с его времени история искусства - это история упадка, как и история самой Восточной империи и Греции, вплоть до окончательного исчезновения как Империи, так и стиля в результате последовательных завоеваний венецианцев и турок. Единственная особая претензия, которую неовизантийский стиль предъявляет к нашим симпатиям или вниманию, - это то, что он является прямым потомком греческого и римского искусства. Как таковой, он образует связующее звено между прошлым и настоящим, которое нельзя упускать из виду, хотя сам по себе он обладает достаточной ценностью, чтобы вознаградить студента, который приложит все усилия к его разъяснению.



341. Апсида из Мистры.  
(Из Кушо.)

## ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.



342. Дворец Гебдомона, Константинополь.

Более чем вероятно, что все еще могут быть восстановлены очень значительные остатки гражданской или домашней архитектуры неовизантийского периода. Большинство их дворцов или общественных зданий по-прежнему занимают их преемники, но привычки турецкой жизни совершенно не поддаются любопытству археолога. Почти единственное здание, которое было обнаружено и проиллюстрировано, - это дворец Гебдомона во Влахерне в Константинополе, построенный Константином Багрянородным (913-949). Однако все, что от него осталось, - это блок зданий размером 80 на 40 футов в плане, образующих один конец внутреннего двора; те, что были на другом конце, более обширные, слишком сильно разрушены, чтобы их можно было восстановить. Сохранившиеся части, вероятно, относятся к 9 веку и состоят из двух залов, расположенных один над другим, нижний поддерживается колоннами, несущими своды, верхний свободен. Фасад, обращенный ко двору (гравюра на дереве [342](#)), отличается значительной элегантностью, поскольку украшен мозаикой из кирпичей различных цветов, расположенных изящными узорами, и образует архитектурное украшение, которое, если и не самого высокого класса, то очень подходит для домашней архитектуры.

Одной из главных причин нехватки примеров может быть горючесть капитала. Возможно, они были уничтожены в результате различных пожаров, и за пределами Константинополя количество крупных городов, их богатство и значение постепенно уменьшались, пока сама столица не оказалась во власти турок в 1453 году.

## ГЛАВА V.

### АРМЕНИЯ.

#### Содержание.

Церкви в Дигуре, Усунларе, Пицунде, Бедочвинте, Мокви, Эчмиасдине и Кутхаисе —Церкви в Ани и Самтхависе—Подробнее.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

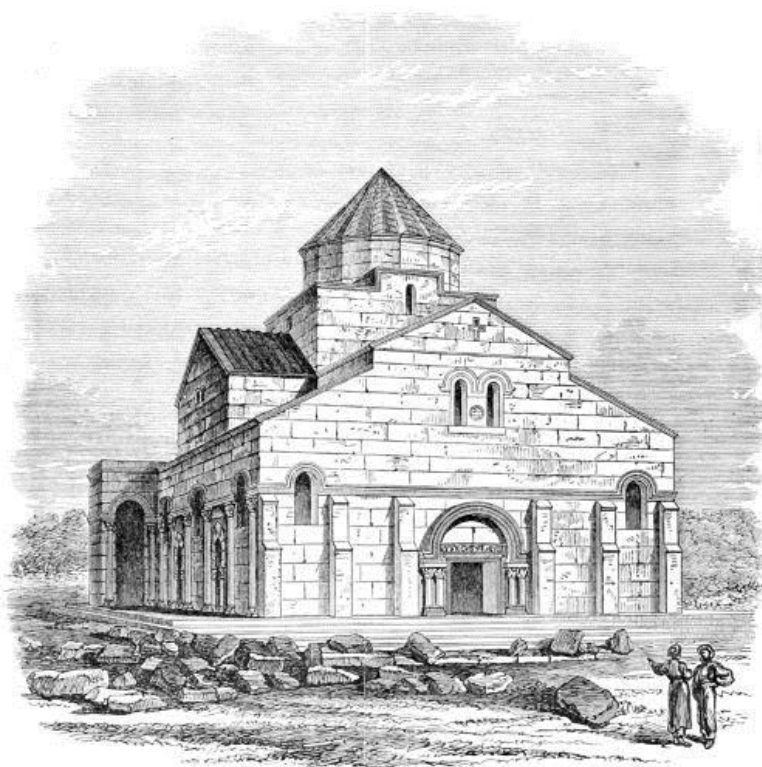
|                                                                  | Даты.       |
|------------------------------------------------------------------|-------------|
| Тиридат обращен в христианство Григорием II.                     | г.н.э. 276  |
| г. св. Григорий утвержден папой Сильвестром в качестве понтифика | 319         |
| Христианство запрещено и преследуется персами                    | 428-632     |
| Падение династии Сасанидов.                                      | 632         |
| Установление династии Багратидов при Ашдоде                      | 859         |
| Наибольшее процветание при Апасе                                 | 928         |
| Ашдод III.                                                       | 951         |
| Семпад II.                                                       | 977-989     |
| Алп Арслан захватывает Ани                                       | 1064        |
| год Гаджиха, последнего из династии, убитого                     | в 1079      |
| Чингисханом                                                      | в 1222 году |

ТНЕ Архитектурная провинция Армении почти в точности повторяет греческую в истории византийской архитектуры. Обе страны были рано обращены в христианство, и Греция оставалась христианской без каких-либо перерывов с того времени по сей день. Тем не менее, все ее ранние церкви погибли, мы едва ли знаем почему, и не оставили нам ничего,



кроме по сути средневекового стиля. Почти то же самое произошло и в Армении, но там потери слишком легко объяснить. Персидские преследования в 5-м и 6-м веках, должно быть, были суровыми и длительными, и великое усиление мусульманского вторжения в 7 веке легко объясняет исчезновение всех более ранних памятников. Когда в более спокойные времена — в 8—м и 9-м веках - христианам было разрешено восстанавливать свои церкви, мы находим, что все они того же небольшого типа, что и греческие, с высокими куполами, расписанными фресками внутри, и внешний эффект гораздо больше зависит от мельчайшей проработки деталей, чем от какого-либо величия дизайна или пропорций.

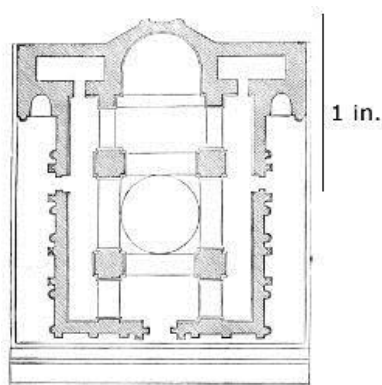
Хотя смуты и гонения с 5 по 8 век могли привести к разрушению большей части памятников, из этого ни в коем случае не следует, что погибли все. Напротив, мы знаем о церкви, упомянутой выше (стр. 428), как все еще существующей в Нисибине и относящейся к 4 веку, и нет никаких сомнений в том, что многие другие существуют в разных уголках страны; но их вряд ли еще искали, по крайней мере, никто, компетентный отличать то, что было действительно старым, от того, что могло принадлежать к какой-то последующей перестройке или ремонту.



343. Вид на церковь в Дигуре. (От Тексье.)

Пока не будет завершено это более тщательное изучение провинции, наша история стиля не может быть перенесена за пределы Хиджры. Но даже в этом случае возникают очень большие трудности с систематизацией материалов и назначением правильных дат различным примерам. В работах Тексье,<sup>[243]</sup> Дюбуа,<sup>[244]</sup> Броссе,<sup>[245]</sup> и Гримм<sup>[246]</sup> около сорока или пятидесяти церквей описаны и изображены более или менее подробно, но в большинстве случаев даты, присвоенные им, взяты только из письменных свидетельств, поскольку авторы не обладают достаточными знаниями стиля, чтобы быть в состоянии проверить очень ошибочные свидетельства *litera scripta*. Вследствие этого обычно приводятся даты строительства первой церкви на этом месте, тогда как в стране, столь охваченной

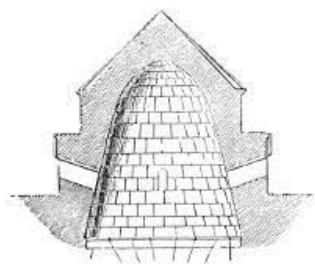
гонениями, как Армения, первоначальная церковь, возможно, перестраивалась несколько раз, и то, что мы сейчас видим, часто действительно очень современно.



344. План церкви в Дигуре. (Из Тексье.)  
Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Среди церквей, существующих ныне в Армении, самой старой, по-видимому, является церковь в деревне Дигур близ Ани. Нет ни традиций, ни надписей, которые помогли бы установить его дату; но, судя по простоте его формы и квазиклассическим деталям, он явно старше любых других известных образцов, и с помощью информации, представленной в недавних публикациях Де Вогюэ, мы можем без колебаний отнести его к VII веку.<sup>[247]</sup> Церковь невелика, всего 95 футов в длину и 82 в ширину. Внутренняя конструкция отличается чрезвычайной прочностью и простотой, а все детали имеют исключительно классические очертания. Купол представляет собой эллипс, простой конструкции, с гораздо большим количеством опор, чем требуется. Одной из его наиболее заметных особенностей является наличие двух внешних ниш, расположенных в выступающих крыльях и, без

сомнения, предназначенных для размещения алтарей. Его боковые стороны украшены трехчетвертными колоннами устаревшего классического дизайна. Они поддерживают архитрав, который загнут над верхушками окон, как в церквях Северной Сирии, возведенных в VI веке.

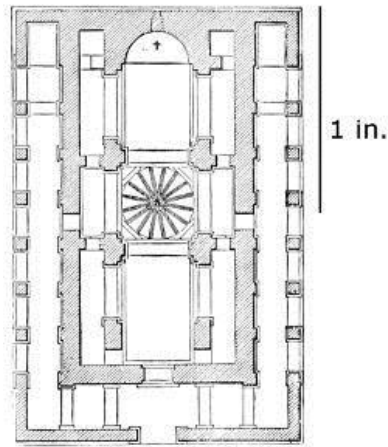


345. Секция купола в Дигуре.

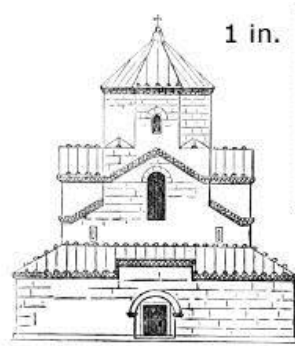
Его западный и боковые дверные проемы украшены арками в виде подков, на которые стоит обратить особое внимание, поскольку это особенность, которую сарацинские архитекторы использовали в настоящее время практически для всех типов проемов. Самый старый известный образец этой формы находится в дверях здания под названием Такт-и-Геро на горе Загрос.<sup>[248]</sup> В этом маленьком святилище все остальные детали настолько чисто и, по сути, классичны, что здание должно быть датировано до или примерно во времена Константина. Арка в виде подковы снова встречается в церкви в Дане на Евфрате в 540 году.<sup>[249]</sup> В Дигуре мы находим, что он используется не в строительстве, а как

декоративный элемент. Свайная конструкция арки, очевидно, была одним из тех экспериментов, которые предпринимали архитекторы того времени, чтобы освободиться от ограничений римской полукруглой арки. Сарацины продвинулись гораздо дальше и использовали его с заметным успехом, но это, вероятно, последний случай, когда он использовался христианским архитектором в качестве декоративного средства.

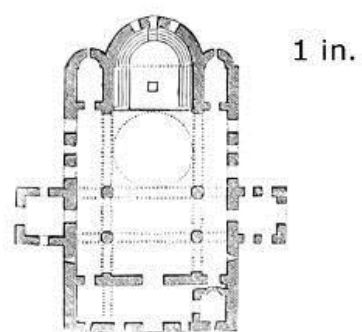
Шесть контрфорсов с их выступами, украшающие фасад, являются еще одной любопытной особенностью археологии этой церкви. Если они являются неотъемлемой частью оригинального дизайна, в чем, кажется, нет причин сомневаться, они на несколько столетий предвосхищают появление этой формы в Западной Европе.



346. План церкви в Усунларе. (Из Гримма.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



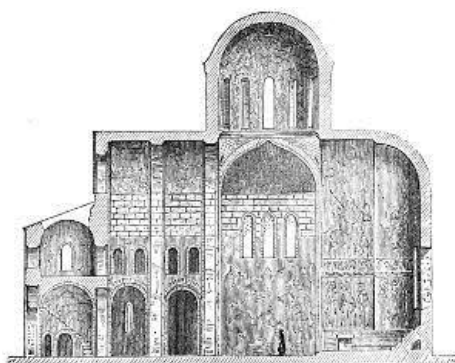
347. Западное возвышение церкви в Усунларе. (Из Гримма.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



348. План церкви в Пицунде. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Одной из старейших и наименее измененных армянских церквей, по-видимому, является Усунларская, которая, как говорят, была возведена католикосом Жаном IV между 718 и 726 годами. В плане он похож на перистилярный храм, но веранды, окружающие его, представляют собой всего лишь низкие аркады и имеют очень мало общего с классическими формами. Они вынесены по периметру фасада, но там прорезан только дверной проем. Фасад, представленный здесь, прост, но в достаточной степени отражает внутреннее устройство и, благодаря восьмиугольному куполу, образует, если смотреть в перспективе, приятный объект со всех точек зрения. Однако и план, и дизайн являются

исключительными для провинции. Гораздо более распространенным является расположение в Пицунде в Абхазии, которое можно рассматривать как типичную форму армянской церкви. Говорят, что он был возведен императором Юстинианом, и в стиле или украшении нижней части нет ничего, что, по-видимому, противоречило бы его авторству. Но этот план настолько похож на многие другие, относящиеся к гораздо более поздней эпохе, что мы должны колебаться, прежде чем сможем быть уверены, что он не был перестроен в какое-то более современное время. Его купол, безусловно, относится к периоду, предшествовавшему возведению Sta. Ирины в Константинополе (Гравюра на дереве № [327](#)), когда купол, пронизанный высокими окнами, стал модной формой купола в византийской школе. Его интерьер также необычно высок, а остроконечные арки под куполом выглядят как неотъемлемые части дизайна, и при таком использовании они, безусловно, относятся к гораздо более современному времени. Таким образом, в целом, кажется, что эта церковь, какой мы ее сейчас видим, возможно, была перестроена в 9 или 10 веке.



349. Часть церкви в Пицунде. (Из Дюбуа.) Масштаба нет.



350. Вид на церковь в Питцунде. (От Дюбуа.)

Независимо от даты выпуска, это приятный образец стиля. Внешне он лишен орнамента, за исключением того, что получается за счет вставки плиток между рядами камня и



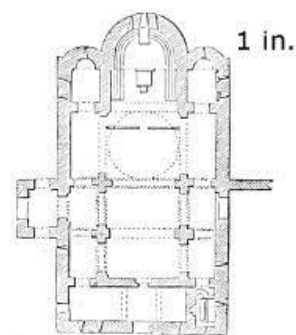
аналогичного рельефа окон; но даже это небольшое цветковое дополнение придает ему веселый и жизнерадостный вид, большего, чем можно было бы легко добиться с помощью лепнины или резьбы по камню.

Верхние галереи нефа и капеллы хора также хорошо выражены во внешнем оформлении, и в целом для небольшой церкви, какой она и является (всего 137 футов на 75), это самая приятная композиция, какую только можно найти.

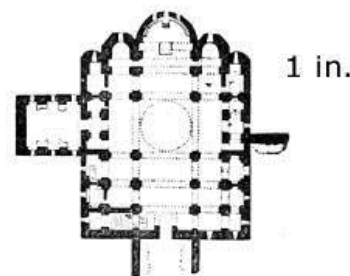
Идея о том, что дата постройки этой церкви значительно современнее, чем Дюбуа и другие склонны ей приписывать, подтверждается сравнением ее плана с планом в Бедочвинте, который Броссе определяет по надписям как относящийся к 1556-1575 годам; а недавно приобретенные знания сильно склоняют к убеждению, что этот план церкви относится к более позднему периоду средневековья, хотя трудно определить, когда он был представлен, и он может быть лишь продолжением гораздо более ранней формы.

Еще одна церковь в этой части света, по-видимому, заслуживает особого упоминания, церковь Мокви, построенная в 10 веке и расписанная, как мы узнаем из надписей, между 1080 и 1125 годами. Это большая и красивая церковь, но ее главный интерес заключается в том факте, что по размерам и расположению она почти идентична современной церкви Ста. Софии в Новгороде, демонстрируя связь между двумя странами, на которую будет более подробно указано ниже. Сейчас он сильно разрушен и покрыт вуалью лиан, которая не позволяет легко различить его внешнюю форму.

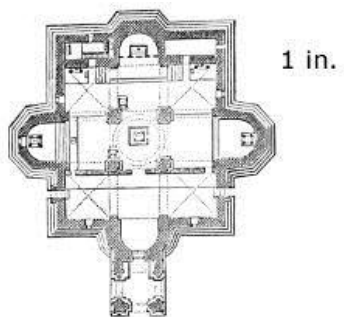
Как можно понять, его план является лишь продолжением двух последних упомянутых, имея пять проходов вместо трех; но он меньше по масштабу и более робок в исполнении. Церковь, на которую это больше всего похоже, находится в Трабале в Сирии (Гравюра на дереве № [330](#)), которая, безусловно, датируется более ранней датой, чем любая из известных нам церквей дальше на восток. Практически такой же план встречается в Афинах (гравюра на дереве № [338](#)) и в Мистре (гравюра на дереве № [339](#)), но они кажутся меньшего масштаба, чем в Мокви, так что ее можно рассматривать как типичную форму неовизантийской церкви на протяжении четырех или пяти столетий, и, следовательно, было бы небезопасно пытаться установить дату по ее особенностям.



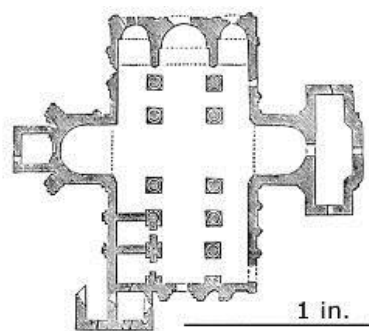
351. Церковь в Белочвинте. (Из



352. План церкви в Мокви. Масштаб 100 футов на 1 дюйм. <sup>[250]</sup>

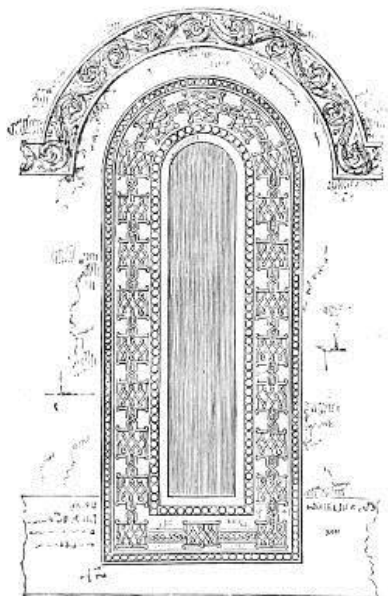


353. План церкви в Эчмиадине. (Из Броссе.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



354. Церковь Кутаис. (Из Дюбуа.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

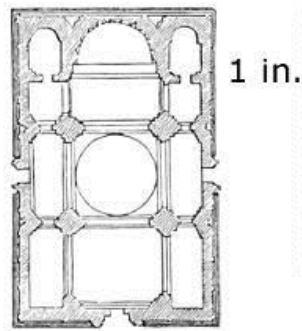
Какими бы интересными они ни были с исторической точки зрения, самым важным церковным учреждением в этой части мира является учреждение Эчмиасдина. Здесь находятся четыре церкви, построенные на тех местах, из которых, согласно преданию, поднимались две арки, или радуги, пересекающие друг друга под прямым углом, на которых, как говорят, восседал наш Спаситель, когда явился святому Григорию. Следовательно, они должны располагаться под четырьмя углами какого-либо квадрата или прямоугольника, но это далеко не так. Главной из этих церквей является та, план которой представлен на гравюре на дереве № 353. Он стоит в центре большой площади, окруженный церковными зданиями, и в целом представляет собой довольно внушительное сооружение. Его крыльцо современное; так же, сравнительно говоря, выглядит и его купол; но план, если не большая часть фундамента, древний и демонстрирует незамысловатость, характерную для его эпохи. Остальные три церкви претендуют на столь же отдаленную дату основания, как и эта, но все они были настолько изменены в наше время, что теперь у них нет права на древность.



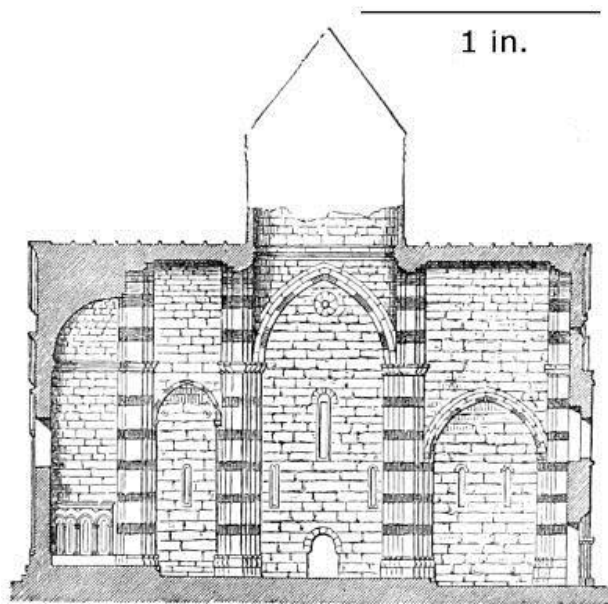
Идея о том, что церкви в Пицунде и Бедочвинте должны быть сравнительно современными, подтверждается сравнением их плана с планом Кутаиса, церкви, в которой, кажется, нет разумных оснований сомневаться, была основана в 1007 году и возведена, в том виде, в каком мы ее сейчас находим, в начале 11 века. У него нет ни соединенных опор, ни стрельчатых арок, но снаружи он украшен пилястрами, похожими на тростники, и замысловатыми наличниками, которые, несомненно, использовались в Ани в течение 11 века. Прилагаемый фасад (гравюра на дереве № 355) одного из его окон демонстрирует армянский стиль оформления той эпохи, но такой, который, безусловно, не использовался до этого времени, хотя с различными модификациями он стал типичным для стиля в период его наибольшего развития.

ANI.

355. Окно в Кутаисе. (Из Дюбуа.)



356. План собора в Ани. (Из Тексье.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

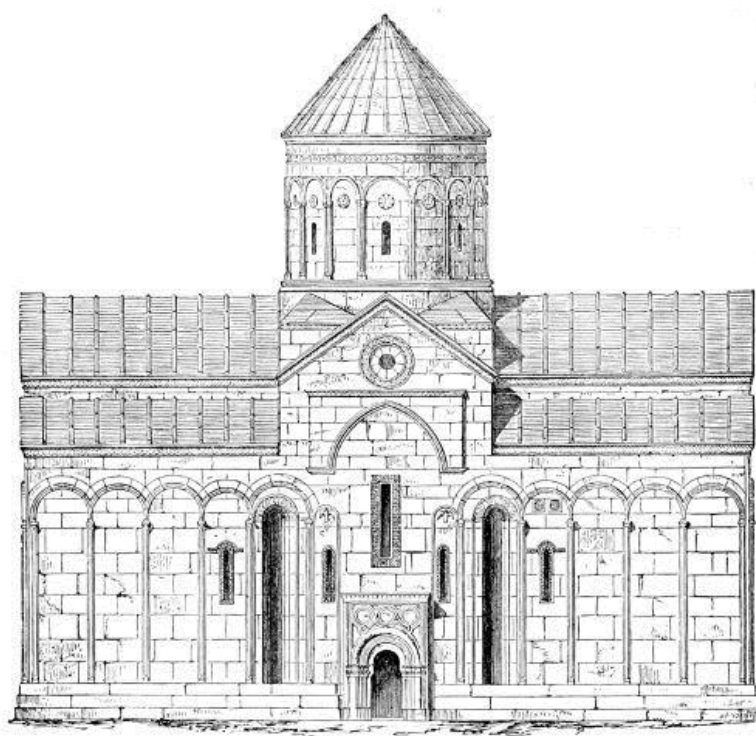


357. Фрагмент собора в американском масштабе размером 50 футов на 1 дюйм

Однако даже Эчмиадзин теряет свою значимость с архитектурной точки зрения по сравнению с Ани, который был столицей Армении в период ее наибольшего единства и возвышения и был украшен династией Багратидов рядом зданий, которые до сих пор вызывают восхищение путешественников, по крайней мере, красотой своих деталей; поскольку, как и все церкви в этой части мира, они очень маленькие. Однако, если собор в Ани интересен архитектору своим стилем, то археологу он интересен еще больше из-за его даты, поскольку, кажется, нет причин сомневаться в том, что он был построен в 1010 году, как указано в надписи на его стенах. Это, возможно, можно было бы считать ошибкой, если бы на фасаде не было двух красивых надписей, одна из которых датирована 1049 годом, другая - 1059 годом. К этому мы должны добавить наши знания о том, что город был разграблен Алп Арсланом в 1064 году, и что династия, которая единственная могла воздвигнуть такой памятник, угасла в 1080 году. При всех этих свидетельствах поразительно найти церковь не только со стрельчатыми арками, но и со спаренными опорами и всеми характеристиками законченного стиля со стрельчатыми арками, какой можно было встретить в Италии или на Сицилии не ранее 13 века. Однако эта особенность, , ограничивается конструктивными элементами интерьера. План - это план Пицунды или Бедочвинты, измененный только благодаря превосходному конструктивному решению, которое стрельчатая арка позволила



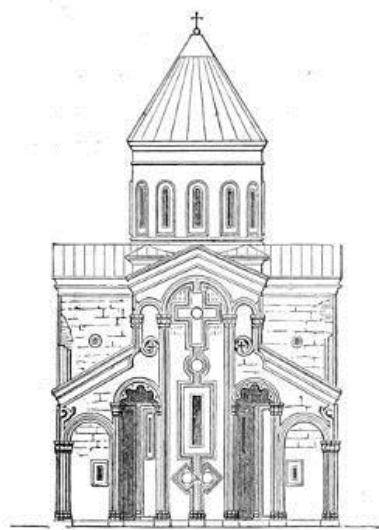
внедрить архитекторам; и внешне единственная стрельчатая арка, которую где-либо можно обнаружить, находится в трансепте, где имитируется свод, проходящий наружу.



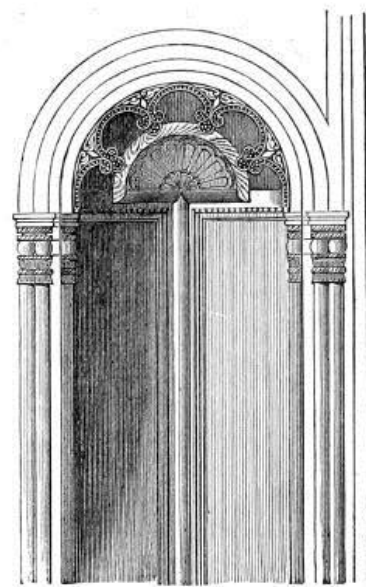
358. Боковое возвышение собора в Ани. Увеличенный масштаб.

В плане и высоте здания будет наблюдаться особенность, которая впоследствии стала почти универсальной в этом стиле. Это угловое углубление, которое подчеркивает форму апсид снаружи, не нарушая основных линий здания. На боковом фасаде этого собора (Гравюра на дереве № [358](#)) они представлены с каждой стороны портала, где они не требовались при строительстве, чтобы соответствовать тем, что находятся в восточной части. Но в соборе в Самтхависе (гравюра на дереве № [359](#)) они видны на своих местах по обе стороны от центральной апсиды. Хотя эта церковь была возведена между 1050-1079 годами, мы находим эти ниши украшенными слоением (гравюра на дереве № [360](#)), очень похожим на то, что мы привыкли считать изобретением 14 века в Европе, хотя и более элегантным, чем что-либо подобного класса, использованное готическими архитекторами.

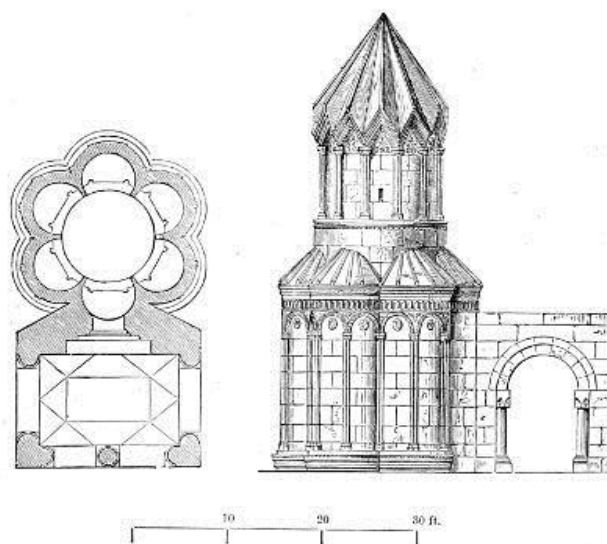
В Санджерли, недалеко от Ани, находится другая церковь, которая, судя по надписям, переведенным М. Броссе, и приведенным им разделам, относится к той же дате (1033-1044) и имеет соединенные колонны и стрельчатые арки, подобные тем, что есть в кафедральном соборе Ани, на который она действительно похожа во многих моментах, что делает приведенную выше дату весьма вероятной.



359. Восточное возвышение часовни в Самтависе. (Из Гримма.)

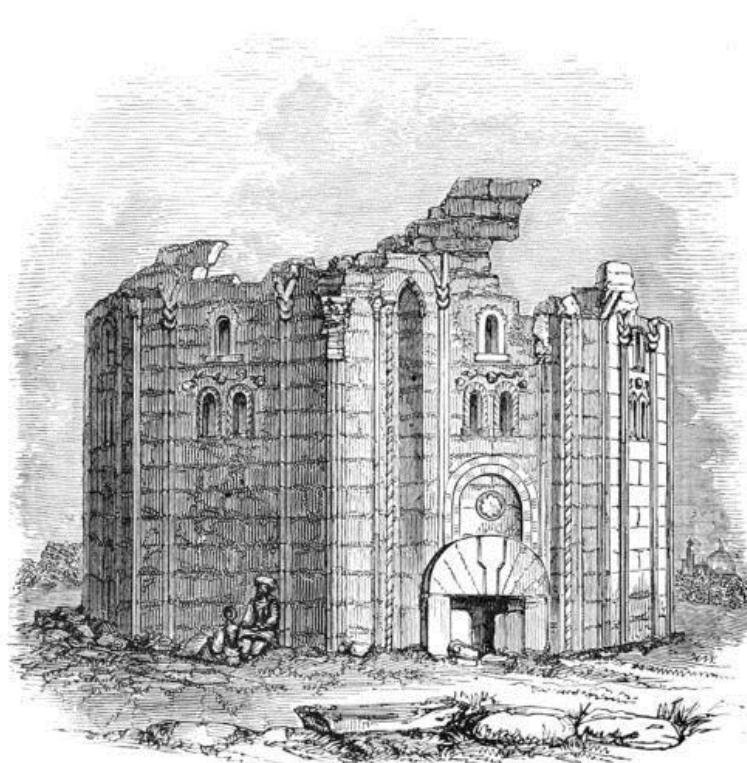


360. Ниша в Самтхависе. (Из Гримма.)



361. План гробницы в Ани. (Из Тексье.) 362. Гробница в Ани. (Из Тексье.)

Приведенные выше планы, вероятно, можно считать наиболее типичными для этого стиля, но ни в одной части мира устройство церквей не является столь разнообразным. Поскольку все они были небольшими, конструктивных трудностей возникать не приходилось, а поскольку никто из прихожан не должен был размещаться, архитекторы, очевидно, считали себя вольными следовать своим фантазиям любым способом, который приходил им в голову. Следствием этого является то, что планы армянских церквей не поддаются классификации; некоторые из них представляют собой квадраты или прямоугольники со всеми мыслимыми соотношениями длины к ширине, некоторые восьмиугольники или шестиугольники, а некоторые имеют самую неописуемую неправильность. Часто двое, трое или четверо группируются и соединяются вместе. В некоторых случаях священное число семь объединено в одном проекте, хотя в более общем случае каждая маленькая церковь представляет собой независимое сооружение; но все они настолько малы, что их планы не имеют сравнительно большого значения. Никакое величие эффекта или поэтичность перспективы не могут быть достигнуты без значительных размеров, а их нет в Армении.

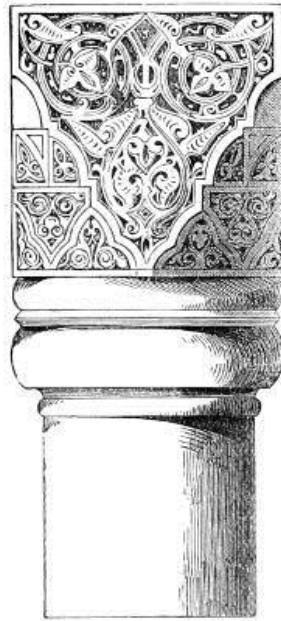


363. Гробница в Варзахане. (Из книги Лейарда "Ниневия и Вавилон".)

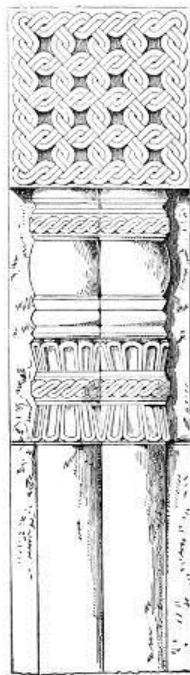
Есть также несколько примеров круглых церквей, но их далеко не так много. Вообще говоря, они являются гробницами или связаны с погребальными обрядами и действительно являются простым дополнением к обычным гробницам коренных жителей страны, которые обычно представляют собой небольшие модели куполов армянских церквей, установленные на земле, хотя, возможно, правильнее было бы сказать, что купола были скопированы с гробниц, а не наоборот.

Самый элегантный из всех известных до сих пор - найденный в Ани, проиллюстрированный гравюрами на дереве № [361](#), [362](#). Несмотря на небольшие размеры, это одна из самых элегантных известных часовен-усыпальниц.

Другой, более крупного масштаба (гравюра на дереве № [363](#)) позаимствован из книги мистера Лейарда. Эта гробница демонстрирует все особенности армянского стиля 11 или 12 века. Хотя она намного больше, она ни в коем случае не так красива, как последняя упомянутая гробница в Ани. В его орнамент внесено дополнительное уточнение, поскольку колонны, похожие на тростинки, связаны между собой настоящими любовными узлами вместо капителей - причуда, нередкая ни в Европе того же времени, ни на Востоке в наши дни, но ни в коем случае не рекомендуемая в качестве архитектурного решения.



364. Столица в Ани. (Из Гримма.)

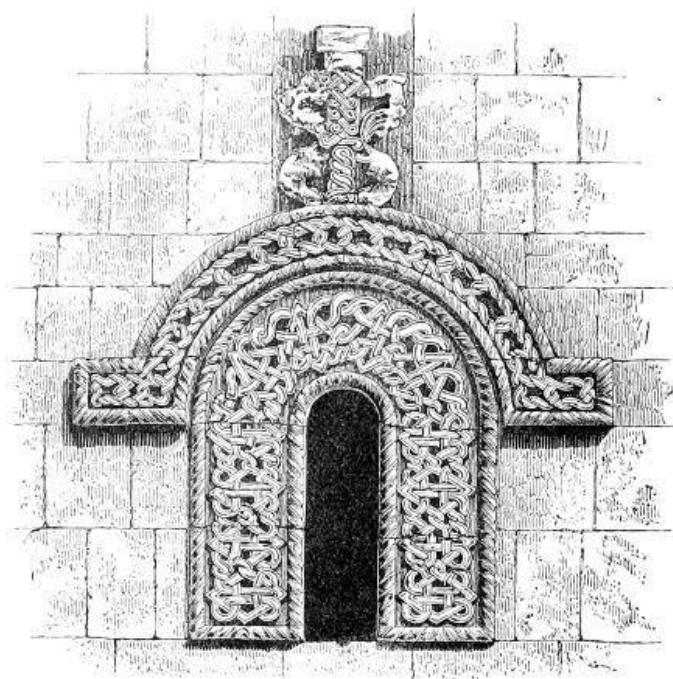


365. Столица в Гелати. (Из Гримма.)

Почти без исключения все здания в провинциях Армении настолько малы, что вряд ли заслуживали бы места в истории архитектуры, если бы не изобретательность их планов и элегантность деталей. Красота последних настолько замечательна, что для того, чтобы передать правильное представление о стиле, было бы необходимо проиллюстрировать их в объеме, несовместимом с рамками данной работы. В них также можно найти многое из того, что до сих пор приписывалось другим источникам. Прилагаемая капитель (гравюра на дереве № [364](#)), например, обычно считалась сарацинской эпохи, но она принадлежит, с гораздо большим изяществом, одной из церквей в Ани; а капитель из Гелати (гравюра на дереве № [365](#)) не привлекла бы внимания, если бы была найдена в Ирландии.

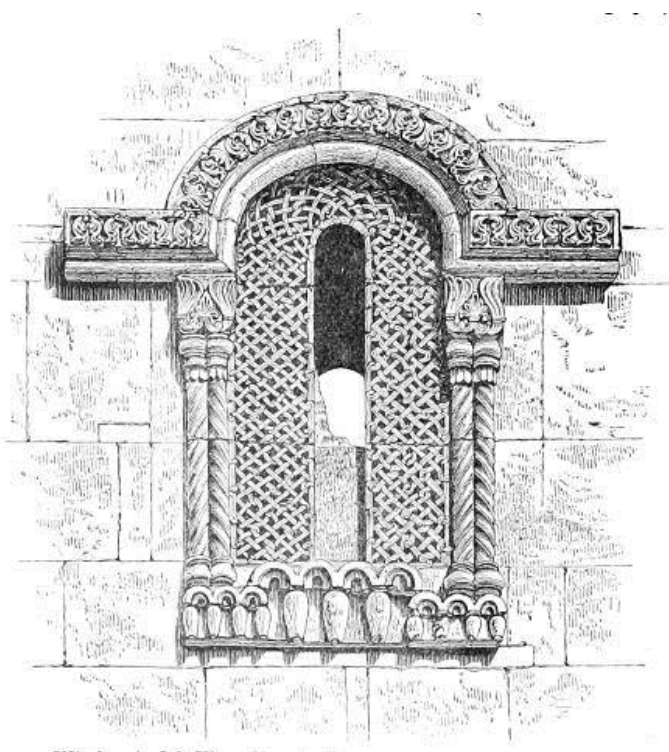
Переплетающиеся свитки, которые занимают его голову, являются одним из самых обычных, а также одним из самых элегантных способов украшения, используемых в провинции, и нанесены с разнообразием и сложностью, которых больше нигде нет в камне, хотя они могут быть равны некоторым работам, проиллюстрированным пером.

Однако, помимо своей красоты с художественной точки зрения, этот узор корзины, как его иногда называют, является еще и этнографическим признаком, который при надлежащем исследовании может привести к наиболее важным выводам. Три следующие гравюры на дереве, № [366](#), [367](#) и [368](#), взятые из церквей в ныне заброшенной деревне под названием Иш-Хан, послужат объяснением ее более обычных форм; но она встречается почти повсюду в армянской архитектурной провинции и с таким же бесконечным разнообразием деталей, какое можно найти в ирландских рукописях.

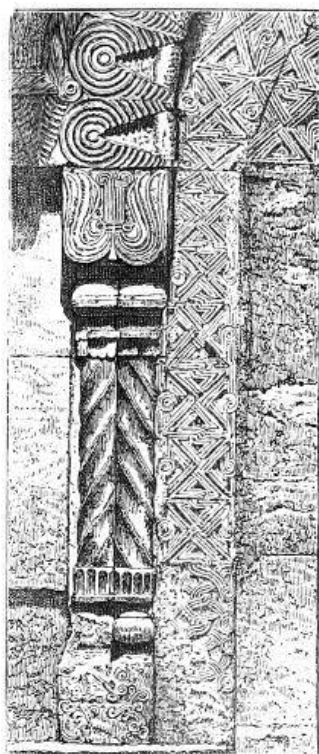


366. Окно в маленькой церкви в Иш-Хане, Тортум. (С фотографии.)





367. Окно в церкви Иш-Хан, Торговый зал. (С фотографии.)



368. Дверной косяк в церкви Иш-Хан, Армения. (С фотографии.)

Из Армении он встречается в церкви Куртеа-эль-Аргиш в Валахии (гравюра на дереве № [385](#)), а также встречается в Венгрии и Штирии, и ни один антиктар, вероятно, не сможет не распознать его как самый обычный и красивый узор на ирландских крестах и шотландских скульптурных камнях. С другой стороны, это часто встречается в монолитных дилданах или



фонарных столбах, а также в храмах на Канарецах или Западном побережье Индии, и во всех этих случаях форма меняется так мало, что почти невозможно, чтобы эти примеры были независимыми изобретениями. Тем не менее, пробелы в последовательности настолько велики, что очень трудно понять, как они могли исходить из одного центра. Однако немногие, кто что-либо знает о ранней архитектуре Ирландии, могут предположить, что она действительно пришла из Рима через всю Великобританию, но, должно быть, зародилась дальше на восток, среди некоторых людей, использующих группы церквей и небольших келий вместо конгрегационных базилик. Кроме того, насколько мы можем видеть, именно на Востоке мы должны искать оригинальный дизайн таинственных круглых башен, которые являются столь характерной чертой ирландской архитектуры и впоследствии были так заметны на Востоке, как минары, и нигде так сильно, как в Армении. Недавние исследования также делают все более очевидным тот факт, что несторианские церкви действительно существовали по всему западному побережью Индии с очень раннего периода, так что не исключено, что из Персии и Армении они привнесли излюбленный стиль орнамента.

Все это может показаться досужими домыслами, и может оказаться, что сходства случайны, но в настоящее время это определенно не выглядит так, и если они действительно исходят из общего центра, то прослеживание их до их оригинала может привести к таким любопытным этнологическим и историческим выводам, что на них, во всяком случае, стоит указать, чтобы другие могли довести расследование до его законного завершения.

В целом, армянская архитектура гораздо более примечательна элегантностью, чем величиим, и не обладает ни тем величиим концепции, ни красотой очертаний, которые необходимы для важного архитектурного стиля. Она по-прежнему заслуживает большего внимания, чем ей уделялось до сих пор, даже ради самой себя. Его главной причиной, вызывающей интерес, всегда будет его этнологическая ценность, поскольку он является прямым потомком сасанидского стиля и непосредственным прародителем стиля России. В то же время, находясь на восточных границах Византийской империи, она получила оттуда тот отпечаток христианского искусства, который отличал ее от первой и который она передала последней. Таким образом, он образует одно из тех важных звеньев в цепи истории архитектуры, которые, будучи утрачены, делают изучение предмета таким мрачным и запутанным, но при оценке по достоинству повышают его философский интерес.

## ГЛАВА VI.

### ЦЕРКВИ, ВЫСЕЧЕННЫЕ В СКАЛАХ.

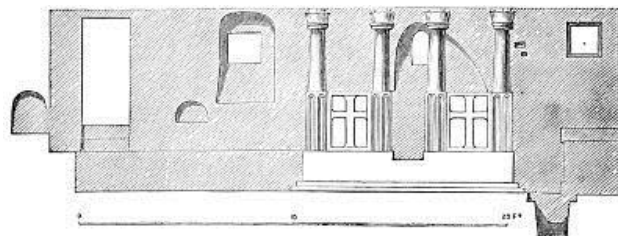
#### Содержание.

Церкви в Чекермане, Инкермане и Севастополе —Раскопки в Кигарте и Вардзие.

ПОСРЕДИНЕ между только что описанной армянской провинцией и следующей в серии российской лежит территория, представляющая для археолога более чем обычный интерес, хотя вряд ли требующая более чем мимолетного упоминания в работе, посвященной архитектуре. В окрестностях Керчи, которая первоначально была колонизирована народом греческого или пеласгического происхождения, обнаружены многочисленные курганы и гробницы, относящиеся в целом к лучшему периоду греческого искусства, но которые, за исключением некоторых незначительных местных особенностей, вряд ли показались бы неуместными на кладбищах Этрурии или Крита.

В более позднюю эпоху именно с берегов Палус—Мотис и Кавказа традиция заставляет Водена мигрировать в Скандинавию, неся с собой ту форму буддизма,<sup>[251]</sup> которая вплоть до 11 века оставалась религией Севера - в то время как, словно для того, чтобы отметить присутствие какого-то странного народа на этой земле, мы повсюду находим вырубленные в скалах раскопки характера, мягко говоря, очень необычного для Запада.

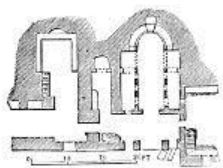
Они еще не были исследованы с необходимой тщательностью, чтобы мы могли говорить о них очень положительно;<sup>[252]</sup> но, из того, что мы знаем, кажется, что это ни в коем случае не были гробницы, подобные тем, что в Италии и многие из тех, что в Африке или Сирии. Мы также не можем с уверенностью утверждать, что кто-либо из них был вихарами или монастырями<sup>[253]</sup> как и большинство подобных заведений в Индии. Обычно это, по-видимому, были обычные жилища, но в некоторых случаях они были присвоены христианами и преобразованы в церкви.



369. Инкерманская пещера. (Из Дюбуа де Монпере.)

Одним из, по-видимому, самых древних является прямоугольный раскоп в Чекермане в Крыму. Его длина составляет 37 футов, ширина - 21, стены практически не украшены, но в центре расположены хоры с четырьмя колоннами на каждой грани, которые, без сомнения, изначально предназначались для христианских целей. Крест на низкой перегородке, отделяющей его от нефа, слишком глубоко вырезан и слишком явно является цельным,

чтобы его можно было добавлять. Но для этого он, по-видимому, предназначался для буддийской вихары.



370.

Высеченная в скале церковь в Инкермане. (Из Дюбуа де Монпере.)

Под крепостью Инкерман — напротив позиций, занимаемых нашей армией, — есть раскопки, несомненно, христианского происхождения. Это небольшая церковь с боковыми нефами, апсидой и всеми необходимыми принадлежностями. За ней находится квадратная выемка, по-видимому, предназначенная под трапезную, и другие помещения, предназначенные для использования монастырским учреждением. Они опять же настолько похожи на то, что мы находим среди буддийских раскопок в Индии, что это просто поразительно. Единственный момент, которым эта церковь отличается от буддийской чайты, заключается в том, что проход не огибает алтарь. Это повсеместно имеет место в буддийских церквях, но лишь в исключительных случаях - в христианских.



371. Вид в Церковной пещере, недалеко от Севастополя.

Недалеко от Севастополя находится еще одна небольшая церковная пещера с прилегающим к ней монастырем. Говорят, что этот экземпляр сравнительно современный, и если его картины являются частями оригинального дизайна, то это может быть так, но никаких определенных данных для определения возраста последних двух образцов не приводится. Однако то, что находится под крепостью (Гравюра на дереве № [371](#)), по-видимому, имеет значительную древность.

Есть один, который по плану очень похож на только что описанные в Вардзие, как говорят, относящиеся к 12 веку, и другой, почти абсолютно идентичный буддийской вихаре, в Кигарте в Армении, на котором указана дата, 1288 год нашей эры.

Однако на берегах Куры, в Оуплоус-Цихе и Вардзие, есть несколько раскопок, которые являются либо храмами, либо монастырями и датируются христианской эпохой вплоть до наших дней. Обычно предполагается, что это резиденции — одна из них называется дворцом королевы Тамар - и они, очевидно, предназначались для какой-то величественной цели. И все же это не были храмы ни в каком смысле, в каком этот термин использовался бы греческим или римским миром. Каким бы ни было их назначение, эти образцы, высеченные в скале, в совокупности составляют самую любопытную группу памятников, какие только можно найти в этом уголке Азии, и которые впоследствии могут привести к любопытным археологическим выводам. В настоящее время мы вряд ли в состоянии рассуждать на эту тему и просто укажем на нее здесь как на нечто, заслуживающее дальнейшего изучения.

## ГЛАВА VII.

### СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА РОССИИ.

#### Содержание.

Церкви в Киеве—Новгород—Москва—Башни.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                    | ДАТЫ.     |
|----------------------------------------------------|-----------|
| Рюрик варяг в Новгород                             | А. Д. 850 |
| Ольга крестилась в Константинополе                 | 955       |
| святого равноапостольного князя Владимира Великого | 981-1015  |
| Yaroslav умер в                                    | 1054      |
| мешок Киеф                                         | 1168      |
| под татарским нашествием Чингисхана                | 1224      |
| татарских войн и господства до                     | 1480      |
| Иван III.                                          | 1462-1505 |
| Василий III.                                       | 1505-1533 |
| Ивана IV., или Грозного                            | 1533-1584 |
| Борис                                              | 1598-1605 |
| Петра Великого                                     | 1689-1725 |

ТнеДлинный ряд архитектурных стилей христианского мира, описанный на предыдущих страницах, завершается наиболее подходящим описанием искусства народа, который имел

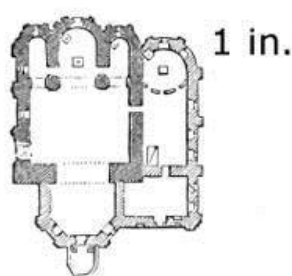
меньше знаний об архитектуре и меньше ценил ее красоту, чем любой другой, с которым мы знакомы. В средние века русские не возвели ни одного здания, достойного восхищения ни по своим размерам, ни по дизайну, ни по эlegantности деталей; они также не изобрели ни одной архитектурной особенности, которую можно было бы назвать их собственной. Это правда, что татары принесли с собой свою луковичную форму купола, а русские переняли ее и придерживаются по сей день, не сознавая, что это символ их подчинения расе, которую они притворно презирают; но за исключением этой единственной особенности, их архитектура представляет собой лишь плохую и испорченную копию стиля Византийской империи. На самом деле в архитектуре страны нет ничего, что заставило бы нас усомниться в том, что основная масса населения России всегда была чисто арийского происхождения, говоря на языке, более близком к санскриту, чем на любом другом средневековом наречии Европы, и что, какое бы количество татарской крови ни было завезено, этого было недостаточно, чтобы излечить нехудожественные наклонности расы. Это настолько очевидно, что сами русские вряд ли претендуют на дизайн хотя бы одного здания в своей стране с древнейших времен до наших дней. Они признают, что все церкви в Киеве, их самой ранней столице, были возведены греческими архитекторами; церкви в Москве - итальянцами или немцами; в то время как церкви в Санкт-Петербурге, как мы знаем, были, почти без единого исключения, возведены итальянскими, немецкими или французскими архитекторами. Эти последние создали карикатуры на возрожденную римскую архитектуру хуже, чем можно найти где-либо еще. Какими бы плохими ни были некоторые подражания римскому искусству, найденные в Западной Европе, все они являются работами местных художников; они, по крайней мере частично, приспособлены к местному климату, и здравый смысл проглядывает сквозь их худшую абсурдность; но в России работали только второсортные иностранцы, и в результате получился стиль, который превосходит Ирода по абсурдности и безвкусице. Архитектура пришла в упадок не только в России, но и везде, где преобладает славянская раса. В Польше, Венгрии, Молдавии, Валахии и т. Д., Хотя некоторые из этих стран временами были богатыми и процветающими, нет ни одного оригинального сооружения, достойного сравнения даже со второсортными современными зданиями кельтской или тевтонской рас.

Однако, помимо этнографической неподготовленности нации, существуют и другие причины, которые заставляют нас *априори* предполагать, что в средневековой архитектуре России не могло быть ничего ни великого, ни прекрасного. Во-первых, начиная с обращения Ольги (964 г.) и заканчивая восшествием на престол Петра Великого (1689 г.), с которым национальный стиль исчез, страна практически не выходила из состояния варварства. Раздираемые внутренними неурядицами или опустошенные татарскими набегами, русские никогда не наслаждались покоем, необходимым для развития искусства, а страна была слишком малонаселенной, чтобы допустить такую концентрацию людей, необходимую для осуществления любого великого архитектурного начинания.

Еще одна причина плохой архитектуры кроется в используемом материале, которым почти повсеместно является кирпич, покрытый штукатуркой; и хорошо известно, что гипсовая архитектура постоянно стремится к экстравагантности в деталях и безвкусице в любой форме. Это также чрезвычайно скоропортящийся материал — факт, который открывает путь к ремонту и переделкам вопреки здравому смыслу и полному уничтожению всего, что представляет археологическую ценность в здании.

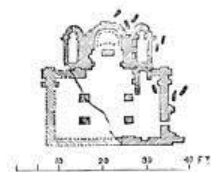
Когда материалом был не кирпич, а дерево, как и в большинстве домов современной России; и разрушительная рука времени, которой, несомненно, способствовали пожары и нашествия татар, снесла многие здания, которые могли бы послужить для заполнения пробелов, теперь, как опасаются, непоправимых в истории искусства.

Несмотря на все это, историю архитектуры в России не следует рассматривать как совершенно пустой материал или как полностью лишенную интереса. Локально мы можем проследить историю стиля с юга на север. Первоначально возникнув из двух корней — одного в Константинополе, другого в Армении, — он постепенно распространился на север. Сначала она утвердилась в Херсоне, затем в Киеве, а после них во Владимире и Москве, откуда распространилась на великий торговый город Новгород. Во всех этих местах она сохранялась до тех пор, пока ее не вытеснил рост Санкт-Петербурга.



372. Церковь  
Василия  
Блаженного, Киев.  
Масштаб 100 футов  
на 1 дюйм.

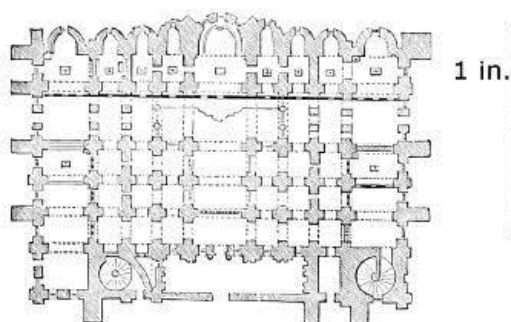
Хотя княгиня Ольга была крещена в 955 году, общее исповедание христианства на Руси произошло только во времена правления Владимира (981-1015). Он построил деревянный собор в Херсоне, который ныне разрушен. В Киеве тот же монарх построил Десятинную церковь, остатки которой просуществовали до последних нескольких лет, когда их убрали, чтобы уступить место современной реконструкции. Он также построил храм Василия Блаженного в том же городе, который, несмотря на современные усовершенствования, все еще сохраняет свой древний план и почти идентичен по расположению и форме католикону в Афинах (Гравюра на дереве № 338). План (гравюра на дереве № 372) дает четкое представление об обычных размерах старых церквей России. Детали, заштрихованные светлее, являются последующими дополнениями.



373. Святая  
Ирина, Киев.

Более великим строителем, чем Владимир, был князь Ярослав (1019-1054). Он основал церковь Святой Ирины в Кифе (Гравюра на дереве № 373), руины которой сохранились до сих пор. Это хороший образец меньшего класса церквей того времени.

Его великими творениями были Киевский и Новгородский соборы, оба посвященные св. Софии, а также церковь в Мокви, упомянутая выше (Гравюра на дереве № 352), образующая наиболее интересную группу русских церквей того времени. Все три относятся к 11 веку и настолько чрезвычайно похожи по плану, что, за вычетом последующих дополнений к двум русским примерам, можно сказать, что они почти идентичны. Они также демонстрируют настолько тесную связь между местами на великом торговом пути с Кавказа в Прибалтику, что сразу указывают на линию, вдоль которой мы должны искать истоки стиля.



374. План собора в Кифе. Масштаб  
100 футов на 1 дюйм.

Из трех, тот, что на Кифе,<sup>[254]</sup> (Гравюра на дереве № 374) является самым большим; но почти наверняка, что два внешних придела являются последующими пристройками, и что первоначальная церковь была ограничена оставшимися семью приделами. В нынешнем виде его размеры составляют 185 футов с севера на юг и 136 футов с востока на запад. Следовательно, он занимает площадь всего около 25 000 футов, или вдвое меньше обычных размеров западного собора того же класса. Как можно понять, его планировка похожа на планировку церквей Малой Азии в том, что касается центральных нефов.

В поперечном направлении он напоминает мечеть, форма которой в других местах очень необычна для христианских церквей, но которая здесь может быть татарской особенностью. Во всяком случае, это обычно встречается в русских



церквях, которые никогда не принимают длинную базиликанскую форму, характерную для Запада. Если их длина в восточном и западном направлении когда-либо превышает ширину, то только за счет того, что притвор примыкает к корпусу церкви.



375. Восточный конец церкви в Новгороде. (С рисунка А. Дюрана.)

Внутри эта церковь сохранила многие из своих первоначальных построек и множество украшений, которые если и не являются оригинальными, то, по крайней мере, являются реставрациями или копиями тех, которые ранее занимали свои места. Внешне он был настолько отремонтирован и перестроен, что трудно определить, что принадлежит оригинальной работе.

В этом отношении Новгородской церкви повезло больше. Из-за раннего упадка города она не подвергалась значительной модернизации. В интерьере сохранились многие примитивные черты. Среди прочей мебели - пара бронзовых дверей итальянской работы 12 века, очень похожих на двери Сан-Дзеноне в Вероне. Часть экстерьера, сохранившая большинство своих ранних черт, - это восточная оконечность, представленная на гравюре на дереве № [375](#). В нем сохранились длинные, похожие на тростинку древки, которые армяне позаимствовали у сасанидов и которые проникли даже в этот отдаленный уголок. Ни в коем случае не ясно, являются ли две нижние круглые апсиды, показанные на рисунке, древними, но вполне вероятно, что они, по крайней мере, построены на древнем фундаменте. Купола на крыше, как и вся верхняя часть здания, относятся к более современному периоду, чем фундамент.

Кафедральный собор Чернигова, недалеко от Киева, основанный в 1024 году, внешне сохранил, пожалуй, больше своего первоначального вида, чем любая другая церковь того времени. Как почти все русские церкви, он квадратный в плане, с куполом в центре, окруженным четырьмя меньшими куполами, расположенными по диагонали по углам. К востоку расположены три апсиды, а притвор окружен двумя круглыми башнями, верхние части которых вместе с крышами были модернизированы, но в целом стены остались



такими, как были возведены изначально, особенно конец трансепта, который в точности напоминает то, что мы находим в греческих церквях того периода.



376. Кафедральный собор в Чернигове. (From Blasius, 'Reise in Russland.')

К тому же возрасту относятся Волков монастырь (1100 г.) и Юрьев монастырь в Новгороде, церковь Вознесения и несколько других в Киеве. Все они настолько модернизированы, что, за исключением их планов, оставляют лишь незначительные следы своего происхождения.

Еще одним из величайших зданий той эпохи был Владимирский собор (1046). Говорят, что он, как и все остальные, был построен греческими художниками. Богатство и красоту этого здания отмечали ранние путешественники, но более современные авторы полностью обошли его вниманием. Из этого, возможно, следует сделать вывод, что его древняя форма полностью замаскирована современными изменениями.

Господство Киева было недолгим. В начале 13 века город сильно пострадал от гражданских войн, пожаров и всевозможных разрушений, которые унизили его гордость и нанесли ему разорение, от которого он так и не оправился полностью.

После этого Владимир стал резиденцией великих князей, а в начале 14 века столицей стала Москва, которой она оставалась до тех пор, пока резиденция империи не была перенесена Петром Великим в Санкт-Петербург. В течение этих трех столетий Москва, без сомнения, была украшена многими важными зданиями, поскольку почти каждая церковь восходит к 14 веку; но поскольку с тех пор город часто охватывали пожары и татарские нашествия, лишь немногие сохранили какие-либо черты своего первоначального основания, и поэтому, возможно, было бы неплохо посмотреть, что можно почерпнуть в провинции, прежде чем описывать здания столицы.



### 377. Деревенская церковь близ Новгорода. (С рисунка А. Дюрана.)

Насколько можно судить по записным книжкам путешественников или их несколько скудным заметкам, в России есть несколько городов, имевших какое-либо значение в средние века, в которых, как утверждается, не было церквей, основанных в первые века после обращения страны в христианство; хотя, являются ли существующие здания оригиналами или насколько они могли быть изменены и модернизированы, не будет известно, пока какой-нибудь археолог не посетит страну, обратив свое внимание на это конкретное исследование. Хотя русские, вероятно, построили такое же количество церквей, как и любая другая нация христианского мира, все же, как и греческие церкви, все они, несомненно, были небольшими. Говорят, что в Киеве даже в эпоху Ярослава было 400 церквей; во Владимире почти столько же. В 1600 году в Москве их было 400 (тридцать семь из которых находились в Кремле), а сейчас их гораздо больше.

Многие деревенские церкви все еще сохраняют свои древние черты; приведенный здесь пример одной из церквей близ Новгорода относится, вероятно, к 12 веку, а не позже 13-го. Он сохранил свою сводчатую апсиду, татарский купол в форме луковицы и, как это всегда бывает в России, квадратную отдельно стоящую колокольню - хотя в данном случае, по-видимому, более современную, чем само здание. Гравюра на дереве № [378](#) - это тип большого количества старых деревенских церквей, которые, как и дома крестьян, сделаны из дерева, обычно из бревен, положенных одно на другое, с их круглыми концами, пересекающимися под углами, как бревенчатые хижины Америки в наши дни. Как архитектурные объекты они, конечно, незначительны, но все же характерны и живописны.



378. Деревенская церковь близ Царского Села. (Из Дюрана.)

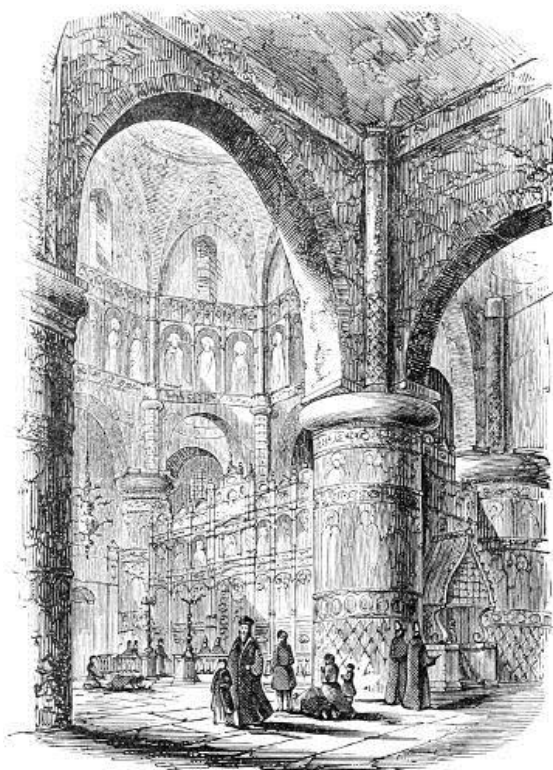
Внутренне все устройства каменных церквей таковы, что подходят скорее для живописного, чем для скульптурного оформления. Колонны, как правило, представляют собой большие цилиндры, покрытые портретами святых, а капители представляют собой простые, похожие на подушки рулоны с расписным орнаментом. Своды не подчеркнуты ребрами или какими-либо выступами, которые могли бы помешать цветному оформлению. В деревянных церквях конструкция четко показана и, конечно, намного легче. В них также цвет почти полностью вытесняет резьбу. Особенности этих двух стилей хорошо проиллюстрированы на двух гравюрах на дереве, № [379](#) и [380](#), из церквей близ Костромы на Востоке России. Оба принадлежат к средневековью, и оба являются благоприятными образцами своих соответствующих классов. В этих примерах, как, впрочем, и в каждой греческой церкви, основным предметом церковного убранства является *иконостас* или носитель изображений, соответствующий перегородке, отделяющей хоры от нефа в латинских церквях. Однако крестовая ширма никогда не приобретала на Западе того значения, которым всегда обладал иконостас на Востоке.

Там он отделяет и скрывает от церкви святилище и алтарь, доступ к которым для мирян полностью исключен. Внутри него элементы освящаются только в присутствии священников, а затем выносятся на всеобщее обозрение. Выполняя столь важную роль на этом экране, греческие архитекторы и художники приложили максимум усилий к дизайну, и в каждой греческой церкви, от собора Святого Марка в Венеции до самых отдаленных уголков России, именно этот объект в первую очередь привлекает внимание при входе. На

самом деле это настолько важно, что его следует рассматривать скорее как объект архитектуры, чем как церковное убранство.

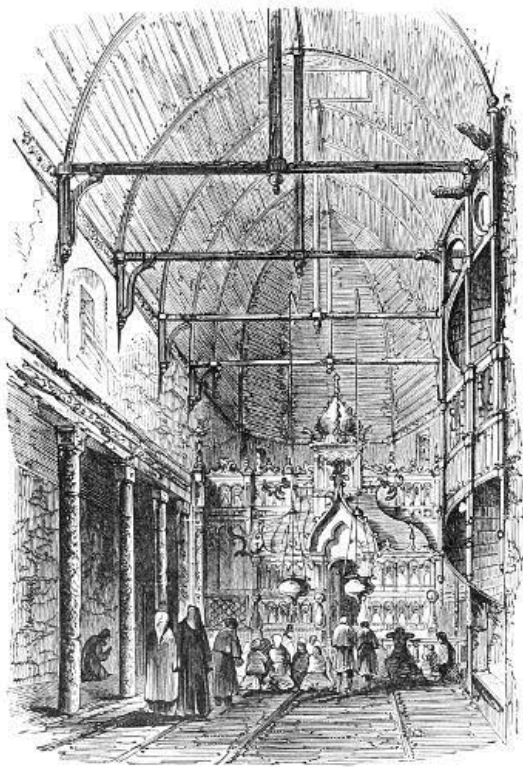
Архитектурные детали этих русских церквей должны быть признаны плохими, ибо, даже принимая во внимание разницу во вкусах, ни в одной из них нет ни красоты форм, ни конструктивного изящества. Наиболее характерными и приятными чертами являются пять куполов, которые обычно украшают крыши и которые, когда они поднимаются с *выступов* или выходят за пределы сводов, безусловно, хорошо смотрятся. Однако слишком часто своды покрываются деревянной крышей, сквозь которую ни в коем случае нельзя любоваться куполами. Детали нижней части, как правило, плохие. Вид (Гравюра на дереве № [381](#)) дверного проема Троицкого монастыря под Москвой достаточно характерен. Его самой примечательной особенностью являются колонны, похожие на балясины, которые, похоже, так любят русские. Они поддерживают арку с подвеской посередине — своего рода архитектурный *прием*, который русские архитекторы практиковали везде и во все века, но который далек от красоты сам по себе или от каких-либо архитектурных приличий. Большой накат на дверь тоже неприятен. Действительно, как правило, везде, где в русской архитектуре детали оригинальны, их следует осуждать как уродливые.

В Москве мы находим много любопытного. Впервые она стала важным городом примерно в 1304 году и сохраняла свое процветание на протяжении всего этого столетия. В то время его украшало множество роскошных зданий. В начале 15 века он был взят и разрушен татарами, и только в царствование Ивана III (1462-1505) город и империя оправились от бедствий того периода. Крайне сомнительно, что какое-либо сооружение, обнаруженное сейчас в Москве, может быть датировано временем до правления этого монарха.



379. Интерьер церкви в Костроме. (Из Дюрана.)





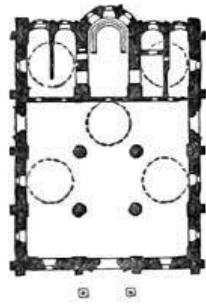
380. Интерьер церкви под Костромой. (Из Дюрана.)

этого века.

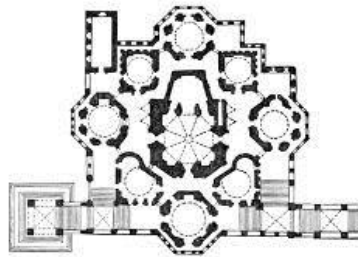
В 1479 году этот король посвятил новую церковь Успения Пресвятой Богородицы, которая, как говорят, была построена Аристотелем Фиораванти из Болоньи в Италии, которого специально для этой цели привезли в Россию. План его (Гравюра на дереве № [382](#)) дает хорошее представление об устройстве русской церкви того времени. Какими бы маленькими ни были его размеры — всего 74 фута на 56 внешне, что было бы очень маленькой приходской церковью в любом другом месте, — два других собора Москвы, Архангела Михаила и Благовещения, в плане еще меньше. Как и настоящие византийские церкви, все они были бы точными квадратами, но то, что притвор вынесен внутрь церкви, придает ей несколько продолговатую форму. В церкви Успения Пресвятой Богородицы, как это почти повсеместно бывает, есть один большой купол над центром площади и четыре поменьше по четырем углам.<sup>[255]</sup> Проходит большой иконостас, как на Sta. Софии Киевской, прямо напротив церкви; но в двух боковых приделах есть ширмы меньшего размера внутри, которые скрывают их алтари, так что часть между ними становится своего рода частной часовней. По-видимому, таков план большинства русских церквей



381. Вход в Троицкий монастырь под Москвой.



382. План Успенской церкви, Москва.



383. План храма Василия Блаженного в Москве.



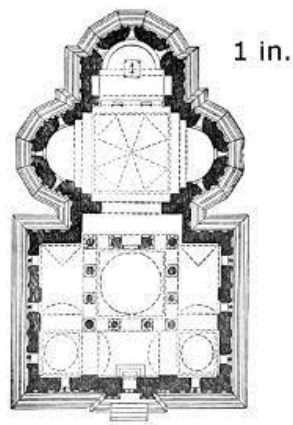
384. Вид на церковь Василия Бланского, Москва.

Но в Москве есть одна церковь Василия Блаженного, которая, безусловно, является самой замечательной и наиболее характерной из всех церквей России. Он был построен Иваном Грозным (1534-1584), и его архитектором был иностранец, обычно предполагаемый выходец с Запада, поскольку этот монарх отправил посольство в Германию под руководством некоего Шлита, чтобы нанять художников, из которых, как говорят, он собрал 150 для своей службы. Если, однако, немецкие рабочие и возвели это здание, то оно, несомненно, было построено по татарским образцам. Ничего подобного этому не существует к западу. Это больше напоминает какую-нибудь современную восточную пагоду, чем любое европейское сооружение, и на самом деле должно рассматриваться как почти чисто

татарское сооружение. Тем не менее, несмотря на странные изменения со временем, большинство его форм восходят к византийскому стилю, так же несомненно, как детали кельнского собора - к романскому. Центральный шпиль, например, - это форма, в которую русские в течение пяти столетий постепенно придавали прямой армянский купол. Восемь других - это византийские купола, постепенно преобразованные в луковичные формы, которые татары практиковали в Агре и Дели, а также по всей России. Расположение этих куполов можно понять по плану (гравюра на дереве № [383](#)), который показывает, что он состоит из одного центрального восьмиугольника, окруженного восемью меньшими, возвышающегося на платформе, к которой ведут два лестничных пролета. Под платформой находится склеп. Для ознакомления с общим видом читателя следует обратиться к гравюре на дереве № [384](#), поскольку словами невозможно передать какое-либо представление о столь причудливом и сложном здании. В то же время его следует представить себе выкрашенным в самые яркие цвета; его купола позолочены и подчеркнуты синим, зеленым и красным, и в целом он представляет собой сочетание такого количества варварства, какое только возможно совместить на таком маленьком пространстве. В довершение всего, согласно легенде, Иван приказал выколоть архитектору глаза, чтобы он никогда не превзошел творение своих рук; и мы можем испытывать благодарность за то, что впоследствии в Европе не было предпринято ничего столь варварского.



385. Вид на церковь в Куртеа д'Аржиш. (From 'Jahrbuch der Central Com.')



386. План церкви в Куртеа д'Аржиш. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



387. Башня Ивана Великого, Москва, с соборами Успения Пресвятой Богородицы и Архангела Гавриила.

Хотя, строго говоря, и не в самой России, в Куртя д'Аржиш, в Валахии, в 90 милях к северо-западу от Бухареста, есть церковь, которая настолько примечательна, настолько типична для этого стиля, что мимо нее невозможно пройти. Он был возведен в первые годы 16 века (1517-1526) принцем Ньягоном и, насколько известно в настоящее время, является самым изысканным образцом этого стиля. Все его декоративные детали идентичны тем, что найдены в Ани и других местах Армении, но использованы здесь в большем изобилии и с большей продуманностью, чем в любом отдельном экземпляре в этой стране. По очертаниям он не такой дикий, как "Василий Бланскеной", но интерьер полностью принесен в жертву внешнему эффекту, и нельзя привести ни одного другого примера, в котором орнаментальное построение выполнено в такой большой степени и, вообще говоря, с таким хорошим вкусом. Витые купола, обрамляющие входы, с таким же успехом можно было бы

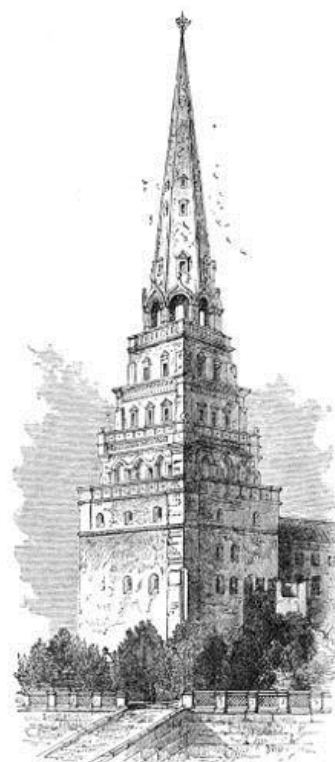


опустить, но два центральных купола и способ крепления к ним полукуполов совершенно не бросаются в глаза, и в целом, при больших размерах, и если их немного расширить, было бы трудно найти более элегантный внешний вид где бы то ни было. Поскольку он всего 90 футов в длину и 50 в ширину, он слишком мал для архитектурного эффекта, но за исключением этого, это самый элегантный образец армяно-русской или неовизантийской архитектуры, который, как известно, где-либо существует, и один из самых впечатляющих, если бы русские знали, как им пользоваться.<sup>[256]</sup>

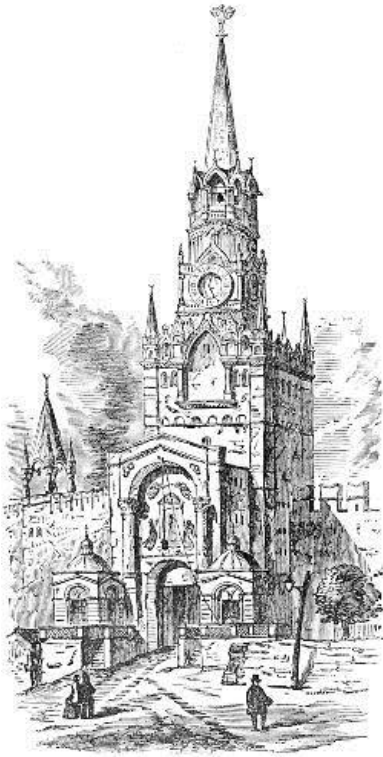
## БАШНИ.

Следующими по важности после самих церквей являются колокольни, которые всегда сопровождают их. Русские, по-видимому, никогда не создавали отдельных баптистериев и не создавали никакого могильного великолепия в своих гробницах. Со времен Геродота скифы были великими литейщиками металла и славились своими колоколами. Образцы литья такого рода в России сводят все большие колокола Западной Европы к сравнительной незначительности. Конечно, возникла необходимость предусмотреть места для подвешивания этих колоколов: и поскольку ничто ни в византийской, ни в армянской архитектуре не давало и намека на объединение колокольни с церковью, они взялись за работу по-своему и построили башни, полностью независимые от церквей. Из всех храмов в России храм Ивана Великого, возведенный царем Борисом примерно в 1600 году, является самым прекрасным. Он увенчан крестом высотой 18 футов, что составляет общую высоту 269 футов от земли до вершины креста. Нельзя сказать, что он обладает какой-либо особой красотой ни в форме, ни в деталях, но он смело возвышается над землей и возвышается над всеми другими зданиями Кремля. С этой башней в качестве главного объекта вся масса зданий, по крайней мере, живописна, если не архитектурно красива. На гравюре на дереве (№ [388](#)) колокольня показана такой, какой она была до того, как ее взорвали французы. С тех пор он был перестроен и с соборами по обе стороны представляет собой лучшую группу в Кремле.

Помимо колоколен, стены Кремля украшены башнями, предназначенными не просто для военной защиты, но и как архитектурные украшения и чем-то напоминающими те, что, по описанию Иосифа Флавия, были возведены Иродом на стенах Иерусалима. Одна из этих башен (Гравюра на дереве № [389](#)), построенная тем же царем Борисом, который возвел описанную выше, является хорошим образцом своего класса. Это один из главных элементов, придающих стенам Кремля их своеобразный и поразительный характер.



388. Башня Бориса,  
Кремль, Москва.



389. Священные ворота,  
Кремль, Москва.

Однако эти башни не характерны для Московского Кремля. В каждом городе России был свой Кремль, так же как в каждом городе Испании был свой Алькасар, и все они были украшены стенами с глубоким орнаментом и перемежались башнями. Внутри были заключены пятиглавые церкви и колокольни, как в Москве, но в масштабе, пропорциональном важности города. Было бы легко подобрать многочисленные иллюстрации этого. Однако все они очень похожи друг на друга, и при этом у них недостаточно красоты, чтобы требовать от нас длительного рассмотрения. Однако их врата часто важны. В каждом городе были свои *священные ворота*, важность которых была обусловлена либо каким-то памятным событием, либо чудесами, которые, как говорят, были там совершены, и которые были триумфальными воротами, через которые проходят все процессии по государственным поводам.

Наиболее известным из них является московский, под священной аркой которого даже сам император должен обнажать голову, проходя через него; и который из-за своей святости, а также архитектурного характера является важной достопримечательностью среди древностей России.

В этой стране так много церквей и, вообще говоря, памятников старины, что было бы легко умножить примеры практически до любой степени. Объекты, упомянутые на предыдущих страницах, с архитектурной точки зрения являются прекраснейшими, а также наиболее интересными с антикварной точки зрения из тех, которые еще были посещены и нарисованы; и нет никаких оснований полагать, что другие, более величественные или более красивые, все еще остаются неописанными.

В таком случае можно с уверенностью утверждать, что в России нет ничего, что могло бы сравниться с соборами или даже приходскими церквями Западной Европы ни по размерам, ни по красоте деталей. Каждая глава в истории архитектуры должна содержать что-то, что заинтересует изучающего: но нет менее достойной внимания главы, чем та, которая описывает архитектуру России, особенно если принять во внимание масштабы территории, занимаемой ее народом, и огромное количество времени и богатств, которые были потрачены на множество незначительных зданий, которые можно найти в каждом уголке империи.

## КНИГА II.

### ИТАЛИЯ.

#### ГЛАВА I.

#### ВВЕДЕНИЕ.

##### Содержание.

Разделение и классификация романского и готического стилей архитектуры в Италии.

Если бы историк поставил перед собой задачу написать достаточно последовательный рассказ о событиях, происходивших в Италии в средние века, он, вероятно, столкнулся бы с такими трудностями на своем пути, которые заставили бы его отказаться от этой попытки. Венеция и Генуя были такими же разными государствами, как Испания и Португалия. Флоренция, самая по сути итальянская из республик, требует иного отношения, чем наполовину немецкий Милан. Даже такие соседние города, как Мантуя и Верона, были отдельными и независимыми государствами на протяжении наиболее важной части своего существования. Рим на протяжении всего Средневековья был скорее европейским, чем итальянским, и должен иметь собственное повествование; Южная Италия была чужой страной по сравнению с государствами Севера; а Сицилия имеет независимую историю.

Те же трудности, хотя, возможно, и не в такой степени, преследуют историка искусства, и, если бы было предложено подробно описать все различные формы итальянского искусства в средние века, пришлось бы разделить Италию на провинции и рассматривать каждую почти как отдельное королевство. Однако в этом, как и почти во всех других случаях, архитектура служит лучшим ориентиром в запутанных лабиринтах лабиринта, чем письменные свидетельства политических событий, и те, кто может читать на ее языке, имеют перед собой более достоверную и яркую картину прошлого, чем можно получить любыми другими способами.

Величайшее очарование истории средневекового искусства Англии заключается в ее единстве. Это дает представление о людях, вырабатывающих стиль от хаоса к завершенности, лишь с небольшой помощью со стороны тех, кто в зарубежных странах занимается той же задачей. Во Франции у нас есть два элемента: старый южный романский, долго боровшийся с северным кельтским, и единство, достигнутое только путем подавления первого, где бы они ни соприкасались. В Италии у нас есть четыре элемента — римский, византийский, ломбардский и готический, — которые иногда существуют почти в чистом виде, а иногда смешиваются друг с другом в самых различных пропорциях.

На Севере преобладал ломбардский элемент, основанный, с одной стороны, на традициях императорского Рима и, как следствие, на его искусство оказали влияние классические формы; а, с другой стороны, вдохновленный во всех деталях обширным собранием византийских работ. В 5-м и 6-м веках эта работа (в основном ограниченная колоннами, ширмами и алтарными элементами) была выполнена греческими художниками, присланными из Константинополя. VII век, по-видимому, был довольно бесплодным в том, что касалось архитектуры; но в VIII веке, либо из-за нашествия сарацин, либо из-за эмиграции, вызванной преследованиями иконоборцев в 788 году, византийское влияние снова стало преобладающим, но уже не с той чистотой дизайна, которую мы находим в более ранних работах V и VI веков.

На Юге преобладали византийские формы, отчасти потому, что искусство там основывалось на традициях Великой Греции, и в большей степени, возможно, из-за тесной связи, существовавшей между Апулией и Пелопоннесом в средние века.

Между ними стоял Рим, менее измененный, чем Северный или Южный — три термина: римский, романо-византийский и Ренессансный, включают в себя все вариации, которым она подвергалась. Напрасно готический стиль осаждал ее с севера, а византийский — с юга. Их волны разбивались о ее скалы, не производя особого впечатления, в то время как ее влияние распространялось более или менее на весь полуостров. Это отчетливо ощущалось во Флоренции и Пизе на севере и западе, хотя эти завоевания были почти уравновешены византийским влиянием, которое так отчетливо ощущается в Венеции или Падуе на восточном побережье.

Большая трудность в попытке согласовать эти архитектурные разновидности с местными и этнографическими особенностями народа — трудность, которая на первый взгляд кажется почти непреодолимой, — заключается в том, что иногда все три стиля соседствуют в одном городе. Это, однако, на самом деле составляет неотъемлемое достоинство архитектуры как ориентира в преодолении этих трудностей. То, о чем не говорят нам ни язык народа, ни его история, их искусство провозглашает так, что ошибиться невозможно. Именно в том соотношении, в котором римский, византийский или ломбардский стиль преобладает в их церквях, в такой степени любой из этих элементов существовал в крови людей. Стоит только досконально овладеть особенностями их искусства, и мы сможем с уверенностью сказать, когда та или иная раса пришла к власти, как долго длилось ее господство и когда оно было уничтожено или слилось с какой-либо другой формой.

Нет большой трудности провести различие между византийским и двумя другими стилями, что касается формы купола. Последний почти всегда закруглен снаружи, первый почти всегда имеет прямую линию. Опять же: византийские архитекторы никогда не использовали пересекающиеся своды для своих нефов. Если их заставляли использовать остроконечную арку, они делали это неохотно, и она никогда не соответствовала их любимым круглым формам; стиль их орнамента был повсюду своеобразным и во многих существенных отношениях отличался от двух других стилей.

В Италии не всегда легко провести различие между готикой и ломбардией. Мы часто находим церкви двух стилей, построенные бок о бок в одну эпоху, в обеих используются круглые арки и детали, существенно не отличающиеся друг от друга. Однако есть один критерий, которого, вероятно, достаточно во всех случаях. Каждая готическая церковь имела или должна была иметь свод над центральным проходом. Ни одна раннехристианская церковь никогда не пыталась сделать это. Важность различия очевидна повсюду. Готические церкви имеют сгруппированные опоры, высокие сводчатые шахты, внешние и внутренние контрфорсы и во всем подготовлены к этой необходимости готического искусства. Раннехристианские церкви, напротив, имеют только ряд колонн, как правило, псевдо-коринфского ордера, между центральным и боковыми нефами; внутри нет

сводчатых шахт, а снаружи только пилястры. Если бы эти архитекторы были компетентны, как англичане, изобрести декоративную деревянную крышу, они, возможно, поступили бы мудро; но хотя они предприняли несколько попыток, особенно в Вероне, им явно не удалось изобрести какой-либо способ скрыть простую механическую структуру своих крыш или придать им декоративный вид.

Своды были, по сути, реальной формирующей идеей готического стиля, и они продолжали оставаться его наиболее заметной характеристикой на протяжении всего периода существования стиля не только в Италии, но и во всей Европе.

Поскольку невозможно рассматривать эти различные стили в одной последовательности, могут быть приняты различные способы приоритета, для каждого из которых можно привести веские причины; но следующее, вероятно, будет сочтено наиболее созвучным расположению, принятому в других местах этой работы:—

Во-первых, рассмотреть раннехристианский стиль в том виде, в каком он преобладал в Италии вплоть до эпохи Карла Великого, и проследить его историю вплоть до 11 века, чтобы включить все работы, выполненные греческими художниками или скопированные с них ломбардскими художниками; этап, который уместно было бы назвать византийско-ломбардским стилем.

Во-вторых, проследить историю формирования круглоарочного стиля в Ломбардии и Северной Италии, который составляет настоящий ломбардский стиль.

В-третьих, перенять византийско-романский стиль, который практиковался в центре и на юге Италии; потому что он хронологически более точно следует искусству Севера Италии.

В-четвертых, проследить за изменениями, произошедшими под влиянием готического стиля в 13-14 веках в Италии.

Сицилия потребует отдельной главы, посвященной ей самой; не только потому, что там присутствует четвертый элемент сарацинского языка — который повлиял на ее стиль почти так же сильно, как на стиль Юга Испании, — но и потому, что та заостренная готика, которой она обладает, была не немецкой, как в Северной Италии, а произошла гораздо более прямым образом из Франции, либо при нормандских, либо при анжуйских династиях. Готическая архитектура в Палестине также требует отдельной главы, и ее лучше всего описать здесь из-за ее близкого сходства со стилем на юге Италии.

## ГЛАВА II.

### РАННЕХРИСТИАНСКИЙ И ВИЗАНТИЙСКО-ЛОМБАРДСКИЙ СТИЛИ.

#### Содержание.

Базилики Рима—Собор Святого Петра—Собор Святого Павла—Равенна-Собор Св. Маркос, Венеция—Далмация и Истрия—Торчелло.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                    | ДАТЫ.    |
|------------------------------------|----------|
| Гонорий                            | н.э. 395 |
| Валентиниан                        | 425-435  |
| Теодорих, король остготов          | 493-525  |
| Юстиниан                           | 527      |
| Альбоин Лонгиман, король Ломбардии | 568      |
| Григорий I.                        | 590      |
| Карл Великий                       | 768      |
| Конрад I.                          | 911      |
| Генрих Птицелов                    | 918      |
| Отон Великий                       | 936      |
| Отон II.                           | 973      |
| Оттон III.                         | 983      |
| Генрих II.                         | 1002     |
| Конрад II.                         | 1024     |

|                     |      |
|---------------------|------|
| Генрих III.         | 1039 |
| Генрих IV.          | 1056 |
| Генрих V.           | 1106 |
| Лотэр II.           | 1125 |
| Конрад III.         | 1138 |
| Фридрих Барбаросса. | 1152 |
| Генрих VI.          | 1190 |
| Фридрих II.         | 1212 |
| Конрадин            | .    |

## БАЗИЛИКИ.

Как изучение всей современной истории, изучение христианской архитектуры начинается с Рима; и не там, где заканчивается история Рима, как иногда предполагают, а далеко в Империи, если не сказать почти в Республике.

Как уже указывалось, вся история искусства императорского Рима - это история переходного стиля, начинающегося с чисто языческого или греческого стиля в эпоху Августа и переходящего в почти полностью христианский в эпоху Константина.

В первую эпоху империи храмовая архитектура Рима состояла из внешнего расположения колонн, без арок или сводов, и была совершенно непригодна для целей христианского богослужения. К концу этого периода он превратился во внутреннюю архитектуру, почти полностью использующую арки и своды, исключая колоннообразные ордера, разве что в качестве украшений, и стал настолько идеально приспособлен к христианским требованиям, что с того времени и по сей день в нем практически не произошло существенных изменений. Базилика той формы, которая была принята в первом веке после Константина, сейчас так же, как и тогда, соответствует формам и церемониям христианского ритуала.

Факт, по-видимому, заключается в том, что в течение первых трех столетий после христианской эры в умах людей незаметно, но несомненно происходили огромные перемены. Старая религия изжила себя: лучшие люди, наиболее интеллектуальные умы того времени, не верили в нее; а новая религия со всеми ее важными последствиями постепенно занимала свое место в умах людей задолго до того, как была общепринята.

Таким образом, нет реального различия между базиликами Эмилиана или Ульпиана и теми, которые Константин воздвиг для использования раннехристианской республикой. Также невозможно указать, какая часть в таком ряду, как Пантеон, Храм Минервы Медики и церковь Сан-Витале в Равенне, действительно принадлежит языческому искусству, а какая - христианскому.



Верно, что Константин установил эпоху завершенного перехода и придал ей форму и содержание; но задолго до него язычество было невозможно, а реформа неизбежна. Ощущение мира изменилось — форма его высказывания стала само собой разумеющейся.

Рассматриваемый в этом свете, невозможно отделить раннюю историю христианского искусства от истории императорского Рима. Последовательность настолько непосредственна, а изменение настолько постепенно, что знание первого абсолютно необходимо для правильного понимания второго.

Одним из наиболее примечательных фактов, связанных с ранней историей христианской религии, является то, что ни ее Основатель, ни кто-либо из Его ближайших преемников не оставили никаких конкретных указаний относительно литургических форм богослужения, которые должны соблюдаться Его последователями, и не установили никаких правил, которые должны соблюдаться в управлении новообразованной Церковью. В этих обстоятельствах почти полностью на усмотрение тех, чьим заботам была доверена зарождающаяся конгрегация, было сформулировать такие правила для руководства ею, какие могли диктовать обстоятельства, и постепенно назначить такие формы богослужения, которые могли показаться наиболее подходящими для выражения чистоты новой веры, но в то же время с достоинством, соответствующим ее высокой миссии.

В Иудее эти церемонии, как и следовало естественно ожидать, были сильно пропитаны формами моисеева устройства; но, по-видимому, именно в Африке, и особенно в любящем пышность и церемонном Египте, фиксированные литургии и обряды впервые стали неотъемлемой частью христианской религии. В этих странах, удаленных от центрального места пребывания правительства, по-видимому, в ранний период было достигнуто больше свободы совести, чем это было бы допустимо в столице. До времен Константина у них были не только церкви, но и регулярно установленная иерархия и форма богослужения, подобная той, что впоследствии получила распространение во всем христианском мире. Форма правления Церковью, однако, долгое время оставалась неурегулированной. Сначала кажется, что это было просто то, что наиболее уважаемые люди каждой изолированной общины были выбраны для формирования совета, который давал бы советы и направлял своих братьев-христиан, получал и раздавал их милостыню и, под простым, но почитаемым титулом пресвитеров, действовал как отцы, а не как управляющие разрозненными общинами, которыми они были избраны. Идея, однако, такого собора, естественно, включает в себя идею президента, который руководил бы их обсуждениями и придавал единство и силу их решениям; и вскоре мы обнаруживаем, что такие люди появляются под титулом епископов, или епископов-пресвитеров, как их называли вначале. В течение второго столетия последний институт, по-видимому, постепенно набирал силу за счет власти пресвитеров, представителем которых, как предполагалось, был епископ. В этом качестве епископы не только взяли на себя общее руководство делами Церкви, но и сформировали отдельные соборы и синоды, собиравшиеся в столицах провинций, где они находились. Эти собрания проходили под председательством епископа города, в котором они встречались, который, таким образом, считался главой или митрополитом. Они образовали новую пресвитерию над более старым учреждением, которое, таким образом, было постепенно вытеснено — чтобы быть снова превзойденным великими соборами, которые после эпохи Константина сформировали высший руководящий орган Церкви; выполняя функции более ранних провинциальных синодов с более широкими полномочиями, хотя и с меньшим единодушием и регулярностью, чем было характерно для более раннего учреждения.

Таким образом, в течение первых трех столетий своего существования христианская община сформировалась в обширную федеративную республику, управляемую своими собственными законами, своими собственными должностными лицами, не признающую

никакого сообщества с язычниками и никакой власти со стороны официальных светских властей государства. Но в то же время иерархия допускала передачу прав общему собранию верующих, из которого они были избраны и делегирование которых по-прежнему считалось их правом на должность.

Когда во времена Константина эта гонимая и рассеянная Церковь вышла из Катакомб, чтобы погреться в лучах императорской милости, в Риме не было зданий, планировка которых больше соответствовала бы их целям, чем базилики древнего города. Хотя они были спроектированы и возведены для ведения дел языческой империи, оказалось, что из-за их расположения и огромных размеров они в высшей степени подходили для удобства христианской церкви, которая тогда стремилась вытеснить своего поверженного соперника и заменить его более молодым и совершенным учреждением.<sup>[257]</sup>

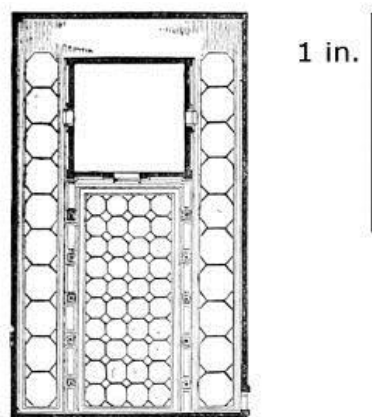
В базилике могло собираться все собрание верующих и принимать участие в ведении дел. Епископ, естественно, занял место, ранее занимаемое претором или квестором, пресвитеры - место ассессоров. Алтарь перед апсидой, где благочестивые язычники совершали возлияния в начале и по завершении всех важных дел, в равной степени служил для совершения христианских обрядов, и с наименьшими возможными изменениями, будь то в форме церемоний или в характере совершаемых в них деловых операций, языческая базилика стала еkkлезией или местом собраний раннехристианской общины.

Однако в дополнение к прямоугольной базилике, которая по сути была местом собраний для ведения церковных дел, христианская община рано приняла здание круглой формы в качестве церемониального или сакраментального дополнения к базилике. Они были скопированы с описанных выше римских гробниц и на самом деле часто строились для захоронений выдающихся людей; но они также очень рано использовались как баптистерии, а также для совершения погребальных обрядов. Не похоже, чтобы крещение, брачные обряды или вообще какие-либо таинства совершались в самые ранние века в базилике, хотя в последующие века купель была введена даже в соборах. Прямоугольная церковь в конечном счете стала единственной используемой формой. Однако в более ранние века полноценное церковное учреждение состояло из базилики и баптистерия, независимых друг от друга и редко расположенных симметрично, хотя, по-видимому, существовала тенденция размещать круглую церковь напротив западного или главного входа в базилику.

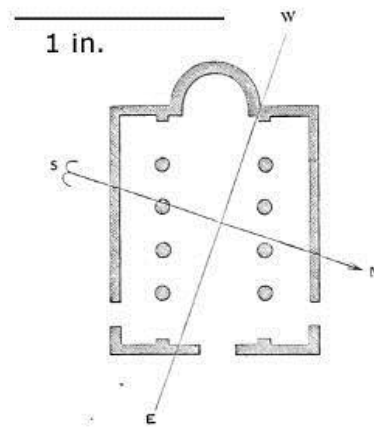
Хотя так обстояло дело в столице и других крупных городах, до времен Константина в провинциях было иначе. Там христианские общины существовали как члены религиозной секты задолго до того, как они стремились к политической власти или мечтали заменить светскую форму правления путем объединения между собой. В отдаленных частях Империи в древнейшие века они, следовательно, строили для себя церкви, которые были храмами, или, другими словами, молитвенными домами, предназначенными для совершения религиозных обрядов и полностью посвященными им, как в языческих храмах, и без какого-либо отношения к управлению общиной или ведению дел собрания. Если таковые и существовали в Италии или любой другой части Европы, они либо погибли во время различных гонений, которым подвергались христиане, находясь вблизи резиденции правительства, либо были освящены воспоминаниями о временах мученичества и были восстановлены в более счастливые дни с еще большим великолепием, так что сейчас от первоначальных зданий практически не осталось и следа. Таким образом, до тех пор, пока наши исследования ограничивались европейскими примерами, история христианской архитектуры началась с Константина; но недавние исследования в Африке показали, что при надлежащем изучении мы, несомненно, сможем проследить историю раннехристианского стиля в этой стране по крайней мере за столетие до его времени. В Сирии и Малой Азии было обнаружено так много ранних образцов, что представляется

вероятным, что вскоре мы сможем вернуть историю византийского искусства к дате, почти приближающейся к разрушению Иерусалима Титом. Однако внимание экклезиологов было привлечено к ранним образцам христианской архитектуры совсем недавно, поэтому еще невозможно полностью охватить всю суть предмета; но известно достаточно, чтобы показать, насколько прогресс исследований может изменить взгляды, которых до сих пор придерживались на этот предмет. Между тем вряд ли этому можно уделять слишком много внимания, поскольку именно с помощью этих ранних образцов архитектурного искусства мы, вероятно, сможем лучше всего восстановить примитивные формы христианского богослужебного обряда.

Одна из самых древних и интересных африканских церквей, которая до сих пор была обнаружена, находится в Джемле. Это простой прямоугольник, внутри 92 на 52 фута, разделенный в продольном направлении тремя проходами, центральный из которых заканчивается квадратной целлой или хорами, которые, по-видимому, были обнесены до самой крыши; но здание настолько разрушено, что этого нельзя сказать наверняка. Несмотря на такую исключительность, нетрудно понять, откуда взялась эта форма. Если мы возьмем такой план, например, как у Дома Карре в Ниме (Гравюра на дереве № [187](#)), и обнесем его стеной и наденем крышу, чтобы сделать здание, которое изначально предназначалось для внешнего богослужения, пригодным для внутренних религиозных целей, мы получим именно такой результат, как этот. Целла должна быть уменьшена в размерах, колонны расставлены шире, а передний ряд преобразован в стену, в которой обычно располагались бы входы. В данном случае единственный вход, по какой-то местной причине, является боковым. Весь пол церкви покрыт мозаикой, настолько чисто классической по стилю исполнения, что не оставляет сомнений в ее ранней датировке.



390. План церкви в Джемле. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



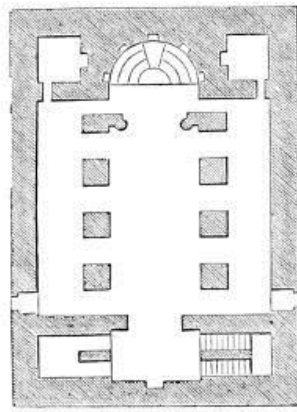
391. План церкви в Анонне. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Более распространенная форма показана на прилагаемой гравюре на дереве, изображающей небольшую церковь в Анонне, также в Алжире, площадью около 45 квадратных футов, разделенную на три нефа и с выступающей апсидой. Если мы обратимся к плану храма Марса Ультора (Гравюра на дереве № [186](#)), мы сразу увидим, откуда взялась эта форма. Для внесения необходимых изменений требуется лишь слегка выдвинуть боковые стойки вперед. Когда здание должно было использоваться конгрегацией, а не просто для показа, колонны требовалось расставлять более широко.

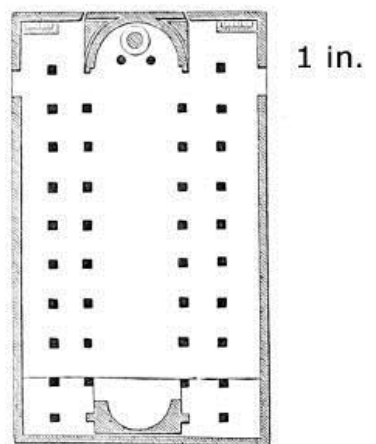
Третья форма, из Ибрима в Нубии, демонстрирует особенность внутренней апсиды, которая стала очень модной в восточных церквях, хотя и не в такой степени, как в западных, но все же в достаточной степени, чтобы сделать ее появление в столь раннем возрасте достойным внимания. Здание небольшое, внешне всего 57 футов в длину, но примечательно тем, что построено с некоторой солидностью египетских построек, среди которых оно стоит.

Следующий пример, который, возможно, необходимо привести, чтобы сделать понятной эту раннюю форму, — это пример церкви Святого Репарата близ Орлеансвилля - древнего замка Тингитанум. Согласно сохранившейся надписи, он был возведен в 252 году н.э.,<sup>[258]</sup> но вторая апсида, по-видимому, была пристроена позже, чтобы содержать могилу святого. В нынешнем виде это двухапсидная базилика длиной 80 футов и шириной 52, разделенная на пять нефов и демонстрирующая в миниатюрном масштабе все особенности планировки, которые, как нам до сих пор казалось, были приняты лишь несколько столетий спустя. В данном случае обе апсиды внутренние, так что боковые нефы длиннее центрального, и ни одна их часть, по-видимому, не была отрезана для халкидики или ризниц, как это было очень часто в ту эпоху.

Другой пример, очень похожий на этот по расположению, но в большем масштабе, находится в Эрмете, древнем Хермонтисе в Египте. Его размеры на всем протяжении 150 футов на 90, и, если верить плану в великом французском труде<sup>[259]</sup>, это один из наиболее полных примеров в своем классе. В нем есть четыре ряда колонн, взятых, по-видимому, из более древних образцов, и две апсиды со всеми обычными принадлежностями.



392. План церкви в Ибриме в Нубии. Масштаба нет.

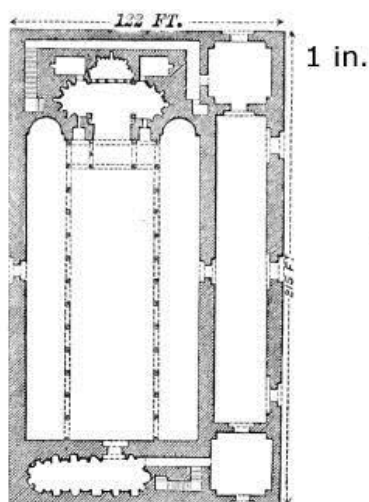


393. План базилики в Орлеансвилле. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Другая церковь с двумя нефами и одной апсидой размером 100 на 65 футов, называемая Дайер Абу Танех, представлена в той же работе;<sup>[260]</sup> но, пожалуй, самой интересной из этих церквей является та, что известна как Белый монастырь, расположенная на краю Ливийской пустыни, над Сиутом. Внешне он имеет размеры 215 на 122 фута и обнесен сплошной стеной, увенчанной египетским карнизом, так что гораздо больше похож на древний храм, чем на христианскую церковь. Первоначально в нем было шесть дверей, но сейчас все они замурованы, за исключением одной в центре южной стороны; а выше ряд небольших отверстий, похожих на бойницы, пропускал свет в квартиры, которые, по-видимому, занимали верхний этаж боковых коридоров. Свет в церковь, конечно, был допущен через кладовую, что можно было легко сделать; и в целом, как укрепленную и таинственную обитель и место поклонения аскетов, было бы трудно найти более подходящий пример.

Возраст этой церкви не очень хорошо установлен; в народе ее, как и многие другие, приписывают стае. Елены, двойные нефы и тройное расположение так похожи на ее церковь в Вифлееме, что в этом предположении нет *априори* невероятности. План, однако, более сложный и законченный, а его внешняя форма свидетельствует о смутных временах, так что в целом он, вероятно, на столетие или два (монахи говорят, на 140 лет) современнее. Как и в других церквях такого класса, древние материалы были настолько израсходованы по сравнению с теми, что были подготовлены в то время, что установить даты постройки таких зданий чрезвычайно трудно. Однако, если бы кто-нибудь, обладающий достаточными

знаниями, специально изучил эти египетские церкви, он добавил бы одну из самых интересных глав в нашу историю раннехристианской архитектуры и объяснил многие ритуальные устройства, происхождение которых сейчас покрыто тайной; но с этим мы должны подождать. Материалы в настоящее время недоступны, поскольку все путешественники по Египту настолько привлечены непреодолимым интересом к языческим остаткам этой страны, что едва ли находят время взглянуть на христианские древности.<sup>[261]</sup>



394. Белый монастырь  
близ Сиута. (С плана  
достопочтенного. Сэра  
Артура Гордона.)  
Масштаб от 100 футов до  
1 дюйма.

Вероятно, в значительной степени благодаря влиянию этих провинциальных примеров обустройству столичных базилик не было позволено долго сохранять описанную выше форму, хотя, вероятно, в большей степени это было связано с изменениями, которые постепенно происходили в составе руководящего органа Церкви. Раннее устройство христианской базилики, скопированное со светских форм языческих мест собраний, вскоре стало непригодным для более исключительно религиозных целей, которым они должны были быть предназначены. Ныне доминирующая иерархия Рима вскоре начала отвергать республиканство первых дней Церкви и перенимать с Востока удобную доктрину абсолютного разделения конгрегации на духовенство и мирян. Чтобы приспособить базилику к этому новому положению вещей, сначала апсиду отгородили и полностью передали в пользование духовенству; затем весь помост, или приподнятую часть перед апсидой, на которой стоял алтарь, отделили колоннами, называемыми канчелли, и аналогичным образом полностью передали духовенству, и не позволялось осквернять его присутствием неорганизованной толпы.

Последним значительным изменением стало появление хора, или замкнутого пространства в центре нефа, пристроенного к беме, или *пресвитерии*, как стали называть возвышенное пространство. Вокруг трех сторон этого хора верующим разрешалось собираться, чтобы послушать Евангелия или Послания, читаемые с двух кафедр или *амвонов*, которые были встроены в его ограждение, по одной с каждой стороны; или послушать службы, которые читались или исполнялись низшим чином духовенства, занимавшим его территорию.

Ограждение хора было низким, чтобы не закрывать вид на возвышающийся пресвитериум и не мешать прихожанам быть свидетелями более священных таинств веры, которые там совершали высшие чины духовенства.

Еще одним важным изменением, хотя оно и не повлекло за собой архитектурных изменений, было внесение тел святых, в честь которых было возведено здание, в саму базилику и помещение их в исповедальне или склепе под главным алтарем.

Есть все основания полагать, что отдельное круглое здание, или настоящая гробница, первоначально было возведено над могилой или местом мученичества, и базилика была освящена просто своей близостью к священному месту. Впоследствии практика захоронения мощей святого под полом стала повсеместным правилом. Примерно в то же время баптистерий также был включен в состав базилики; и вместо того, чтобы стоять напротив западного входа, его место заняла купель, расположенная в западных дверях. Это последнее изменение было внесено в Риме раньше, чем где бы то ни было. Неизвестно, в



какой именно период было внесено это изменение, но вполне вероятно, что все было завершено до эпохи Григория Великого.

Таким образом, в течение нескольких столетий базилики объединили в себе все службы Римской церкви и стали единственными признанными церковными зданиями — либо как места собрания духовенства для отправления таинств и богослужения, либо как места собрания верующих.

Ни в одной из базиликанских церквей, ни в Риме, ни в провинциях, нет такого устройства в точности, в каком оно было первоначально установлено в четвертом или пятом веке. Церковь Сан-Клементе, однако, сохранила их настолько близко к их примитивной форме, что краткое описание этого, возможно, сделает дальнейшее более понятным. Эта базилика, по-видимому, была возведена в четвертом или пятом веке над тем, что должно было быть домом, в котором проживал святой с таким именем. Недавно была обнаружена подземная церковь или склеп, который, конечно, должен быть более древним, чем нынешние руины. <sup>[262]</sup> Над этой подземной церковью возвышается здание, показанное на прилагаемом плане (гравюра на дереве № 395), почти на треть меньше по размеру, имея всего 65 футов внутренней ширины против 93 у первоначальной церкви, хотя обе были примерно одинаковой длины.

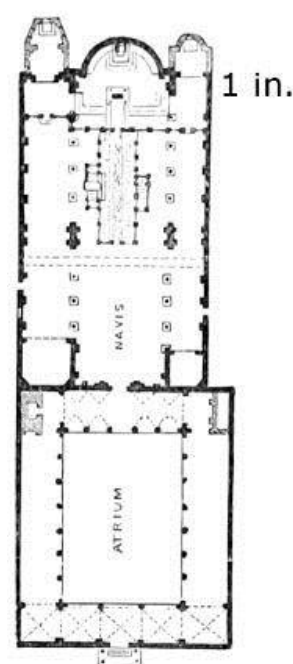
Это один из немногих храмов, в котором все еще есть *атриум* или внутренний дворик перед главным входом, хотя нет никаких сомнений в том, что в том раннем возрасте это считалось самым важным, если не сказать незаменимым атрибутом самой церкви. Возможно, эта особенность была заимствована с Востока, где, как мы знаем, она была наиболее распространена и где впоследствии, лишь с незначительными возможными изменениями, стала мечетью мусульман. Однако представляется еще более вероятным, что это всего лишь повторение *форума*, который всегда был пристроен к языческой базилике и через который в нее всегда входили; и для погребальной церкви, по крайней мере, ничто не могло быть более подходящим, поскольку первоначальное применение слова форум, по-видимому, относилось к открытой площадке, которая существовала перед гробницами, а также другими важными зданиями. <sup>[264]</sup>

В центре этого атриума обычно стоял фонтан или резервуар с водой не только как символ чистоты, но и для того, чтобы приходящие в церковь могли омыть руки перед входом в святое место — обычай, который, по-видимому, дал начало практике погружения пальцев в святую воду писцины, ныне универсальной во всех католических странах.

Колоннада рядом с церковью часто была единственным представителем атриума, и тогда — возможно, действительно всегда — ее называли *притвором*, или местом для кающихся или лиц, которые еще не получили права входить в саму церковь.

Из этого притвора в церковь обычно вели три дверных проема, соответствующие трем нефам; и если в здании имелась купель, ее следовало разместить в одной из часовен справа или слева от главного входа.

Хор с двумя кафедрами показан на плане — та, что с левой стороны, является кафедрой Послания, а та, что справа от Евангелия. Также отмечены перила *бемы*, или пресвитерии, а



395. План церкви Сан-Клементе в Риме. (Из Гутензона и Кнаппа. <sup>[263]</sup>) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



также расположение алтаря с его балдахином, поддерживаемым на четырех колоннах, и позади него престола епископа с сиденьями низшего духовенства, окружающими апсиду с обеих сторон.

Помимо церкви Сан-Клементе, в Риме есть по меньшей мере тридцать других базиликанских церквей, датируемых с 4 по 14 век. Их имена и даты, насколько они были установлены, приведены в прилагаемом списке, который, хотя и не совсем полный, все же является лучшим, чем мы располагаем, и достаточен для нашей настоящей цели.<sup>[265]</sup>

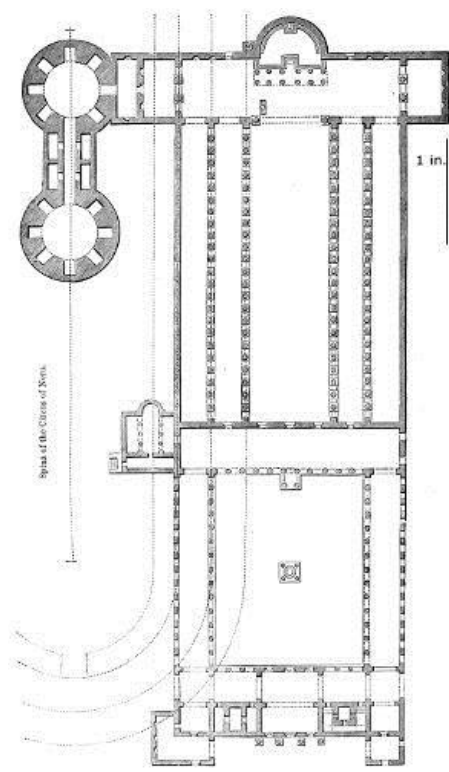
## БАЗИЛИК РИМА.

|          |                                                |                                       |         |
|----------|------------------------------------------------|---------------------------------------|---------|
| У.       | СВЯТОГО ПЕТРА В РИМЕ                           | Константин (5 нефами)                 | 330     |
| Вт       | СВЯТОГО ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ НА ЛАТЕРАНСКОМ ХОЛМЕ | Дитто                                 | 330     |
| Вт.      | СВ. ЛОРЕНЦО (Уэст-Энд нижний этаж)             | Дитто                                 | 335     |
| Уайтхед  | С. PUDENTIANA                                  | Дитто                                 | 335     |
| Е.       | СВ. ПАВЛА,                                     | Феодосия и Гонория (5 нефами)         | 380     |
| Уайтхед  | С. МАРИЯ МАДЖОРЕ                               | папе Сиксте III.                      | 432     |
|          | СВЯТОГО ЛОРЕНЦО (неф)                          | так же                                | 432-40  |
| Е.       | СВ. ПЕТРА <i>объявлений Vincula</i>            | Евдокия (греко-дорическими колоннами) | 442     |
| н. У. У. | СЕНТ-ДЖОН И СЕНТ-ПОЛ,                          | Лев Иосифович                         | 450     |
| н. У. У. | КУАТТРО КОРОНАТИ                               | Дитто                                 | 450     |
| СЗ       | СВ. МАРТИНА - <i>Ди-Монти</i> -                |                                       | 500     |
| У.       | С. АГНЕС                                       |                                       | 500-514 |
| н.       | С. САБИНА                                      |                                       | 525     |
|          | САНКТ ЛОРЕНЦО (галереи в Вест-Энд)             | папа Пелагий                          | 580     |
| У.       | С. БАЛБИНА                                     | Григорий Великий (без боковых)        | 600     |

|          |                                                |                                           |         |
|----------|------------------------------------------------|-------------------------------------------|---------|
|          |                                                | приделах)                                 |         |
|          | СЕНТ-ВИНСЕНТ <i>Алле Тре фонтане</i>           | Гонорий И.                                | 626     |
| н. В. Н. | САНКТ-ДЖОРДЖИО - <i>Ин-велабро</i>             | Льва II.                                  | 682     |
| н. У. У. | УЛ. CRISOGONUS                                 | Григорий III.                             | 731     |
|          | СВЯТОГО ИОАННА <i>В порта-латина</i>           | Адриан Иванович                           | 772     |
| С. Е. Е. | САНТА-МАРИЯ - <i>ин-Космедин</i>               | Дитто                                     | 782     |
| С. У. У. | ПС. НЕРЕЯ И АХИЛЛЕСА                           | Льва III.                                 | 800     |
| Н. В. Н. | САНКТ-PRAXEDE                                  | пасхальной И.                             | 817     |
| з        | СЕЦИЛИИ                                        | Дитто                                     | 821     |
| У.       | С. МАРИЯ <i>Доменика в</i>                     | то же самое                               | 823     |
| н. В. Н. | САНКТ-МАРКА                                    |                                           | 833     |
|          | СВЯТОГО ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ НА ЛАТЕРАНСКОМ ХОЛМЕ | отстроен Сергия Радонежского III степени. | 910     |
| н. У. У. | СВЯТОГО КЛИМЕНТА                               | Пасхалия II.                              | 1100-14 |
|          | СЕН-БАРТЕЛЕМИ <i>в городе Изола</i>            | Дитто                                     | 1113    |
| У.       | САНТА-МАРИЯ - <i>ин-Трастевере</i>             | Иннокентия II.                            | 1139    |
|          | УЛ. ЛОРЕНЦО (две церкви, объединенные в одну)  | Гонорий III.                              | 1216    |
|          | Н.Э. МАРИЯ <i>sopra Minerva</i>                |                                           | 1370    |
| (?)      | ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ МАРИИ <i>в Ара Чели</i>         | Арка Чели                                 | 14 век. |
|          | СВЯТОЙ АГОСТИНО                                | Возрождение                               | г.      |

Три из них, собор Святого Петра, собор Святого Павла и Латеранская церковь, имеют пять нефов, все остальные три, за единственным незначительным исключением, Sta. Бальбина, в которой нет боковых проходов. Два из них, Сент-Агнес и старая часть Сан-Лоренцо, имеют боковые нефы в два этажа, все остальные имеют высоту всего в один этаж, а боковые нефы обычно составляют половину ширины центрального прохода или ступицы. В некоторых

более современных церквях боковые нефы сводчатые, но из перечисленных в списке все, кроме двух последних, имеют плоские деревянные потолки над центральным отделением, и, вообще говоря, видна простая декоративная конструкция крыши. Едва ли можно сомневаться в том, что первоначально они были облицованы каким-то более декоративным способом, поскольку искусство декорирования этого нового стиля открытого строительства, по-видимому, появилось позже.



396. План первоначальной базилики Святого Петра в Риме. (Из Гутензона и Кнаппа.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Из двух последних названных - штатный сотрудник. Церковь Марии сопри Минервы, возможно, правильнее было бы отнести к зданиям, принадлежащим к итальянскому готическому стилю; но поскольку это единственное здание в Риме, которое хоть как-то претендует на такое отличие, вряд ли стоит делать из него исключение среди остальных. Сан-Агостино также можно назвать образцом эпохи Возрождения. Это, безусловно, переходный образец между колонным и пилястринным стилями, которые тогда боролись за господство. Его можно рассматривать либо как последнего представителя старой расы, либо как первого представителя нового стиля, которому так скоро суждено было произвести революцию в архитектурном мире.

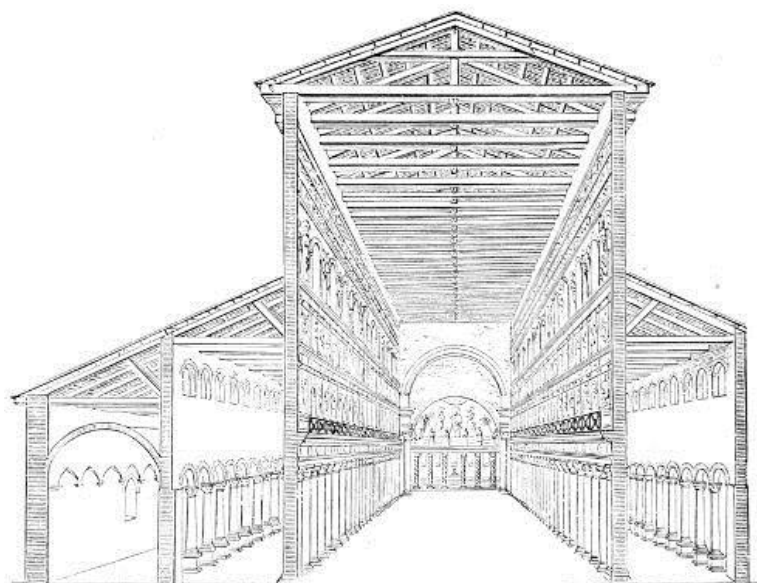
### СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА.

Из других примеров самый старый был самым прекрасным. Эта великая базилика была возведена во времена правления Константина, недалеко от цирка Нерона, где, согласно преданию, святой Петр принял мученическую смерть. К сожалению, он был полностью сметен, чтобы освободить место для величайшего из христианских храмов, который сейчас занимает это место; но перед его разрушением были сделаны тщательные замеры и чертежи каждой части, по которым легко понять все его устройство — возможно, легче, чем

если бы он сохранился до наших дней, и еще четыре столетия реформ и улучшений помогли изменить и обезобразить его почтенный каркас.

Как видно на плане (гравюра на дереве № [396](#)), выполненном в обычном масштабе, он обладал благородным атриумом или передним двором размером 212 на 235 футов, перед которым возвышались несколько массивных зданий, которые в средние века были увенчаны двумя колокольнями. Сама церковь имела 212 футов в ширину и 380 в длину, занимая, без пристроек, площадь более 80 000 английских футов, которая, хотя и меньше половины размеров нынешнего собора, такая же большая, как у любого средневекового собора, за исключением миланского и Севильского. Центральный проход был около 80 футов в поперечнике (примерно в два раза больше средней ширины готического нефа) и почти такой же, как в базилике Максенция и главных залах больших терм. По той или иной причине это измерение, по-видимому, было очень общепринятым модулем. Бема, или святилище, отвечающее готическому трансепту, выходило за стены церкви в обе стороны, что было необычно для раннехристианских построек. Цель здесь, по-видимому, заключалась в том, чтобы соединить его с гробницами на северной стороне. Расположение святилища также было своеобразным: оно было украшено двенадцатью колоннами, поддерживающими галерею. Когда символизм вошел в моду, считалось, что они изображают двенадцать апостолов. Это, конечно, не входило в их первоначальное намерение, поскольку сначала было выставлено только шесть — остальные были добавлены позже. Святилище и хор были здесь необычайно маленькими и сжатыми, как будто их устроили до того, как духовенство стало таким многочисленным, каким оно стало впоследствии, и до того, как миряне были исключены из этой части церкви.

Общий внутренний вид здания будет понятен по следующей гравюре на дереве (№ [397](#)), которая сразу представляет все особенности базиликанских построек. Колонны, отделяющие центральный придел от боковых, по-видимому, были одинакового размера и поддерживали горизонтальный антаблемент, над которым возвышался двойной ряд панелей, каждая из которых содержала изображение — эти панели, таким образом, заняли место того, что было трифорием в готических церквях. Над ними располагался верхний этаж, и снова декоративный пояс придавал достаточную высоту крыше, которая в данном случае демонстрировала голую конструкцию. В целом, возможно, соотношение высоты к ширине безупречно, но высота над колоннами настолько велика, что они кажутся совершенно незначительными, что на самом деле является большим недостатком архитектурного дизайна этих зданий, и, хотя редко бывает таким оскорбительным, как здесь, оно проявляется во всех. Ряды колонн, разделяющих боковые проходы, были соединены арками, что является более распространенным, а также лучшим решением, поскольку это не только увеличивает высоту колонн, но и придает им видимую способность выдерживать надстройку. В какой-то период средневековья внешние проходы были сводчатыми, и в них появились готические окна. Это изменение, по-видимому, потребовало закрытия промежуточного ряда окон верхнего этажа, что, вероятно, никоим образом не способствовало общему архитектурному эффекту здания.



397. Вид на старую базилику Святого Петра до ее разрушения в 15 веке. Со стороны Фонтаны.

Внешне этой базилике, как и всем базиликам ее эпохи, должно быть, на редкость не хватало красоты или архитектурного замысла. Стены были сложены из простого неоштукатуренного кирпича, окна представляли собой простые арочные проемы. Орнаментом был украшен только фасад, и то только двумя рядами окон, несколько больших, чем по бокам, по три в каждом ярусе, в которые в более поздний период был вставлен узор, а между ними и над ними различные фигуры и эмблемы были нарисованы фресками на штукатурке, нанесенной на кирпичную кладку. Все это было увенчано тем необычным сводчатым карнизом, который, по-видимому, был универсальным в римских базиликах, хотя и не встречается больше нигде, насколько мне известно.

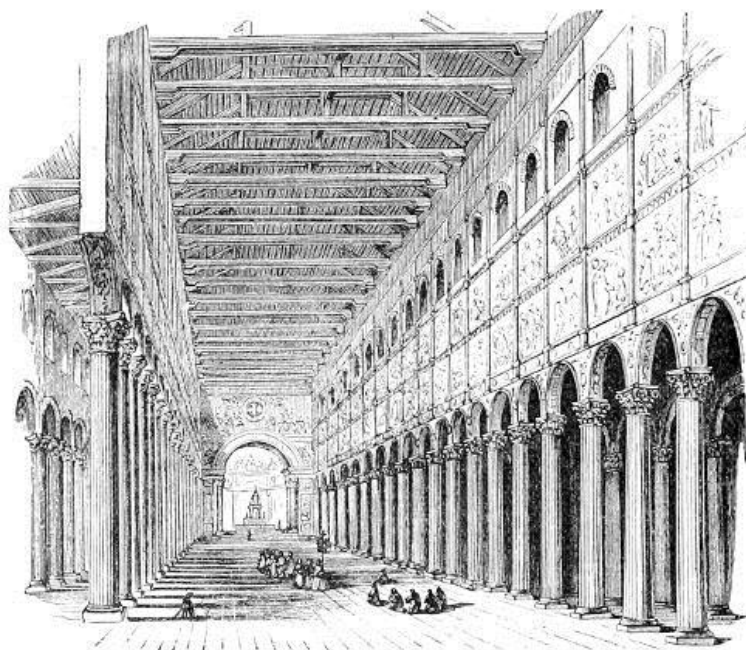
Двумя наиболее интересными пристройками к этому собору были две гробницы, стоявшие к северу. Согласно средневековой традиции, одна из них была усыпальницей Гонория и его жен, другая - церковью Святого Андрея. Однако их расположение, тщательно сосредоточенное на хребте цирка Нерона, где великий апостол принял мученическую смерть, по-видимому, указывает на более святое и важное происхождение. Я лично убежден, что они были воздвигнуты для того, чтобы отметить места, где страдали апостол и его спутники. Кроме того, крайне маловероятно, чтобы после возведения базилики император выбрал центр цирка для захоронения себя и своей семьи или чтобы ему было разрешено выбрать столь освященное место. Они имеют в точности обычную форму гробниц эпохи Константина и самые большие размеры, каждая 100 футов в диаметре.

Первое было разрушено Микеланджело, поскольку оно стояло на месте, необходимом для его северной трибуны, второе - Пием VI в 1776 году, чтобы освободить место для нынешней ризницы, и Рим, таким образом, по чистой небрежности потерял два старейших и наиболее священных здания христианского периода, которыми он владел.

Самая восточная была настолько изменена и перекрыта, поскольку долгое время использовалась как ризница,<sup>[266]</sup> что восстановить ее, возможно, было бы трудно; но ее положение и древность, безусловно, давали ей право на лучшую участь.

## СОБОР СЯТОГО ПАВЛА.

Церковь Сан-Паоло фуори ле Мура была почти точной копией собора Святого Петра как по дизайну, так и по размерам. Единственными важными отличиями было то, что трансепт был сделан той же ширины, что и центральный неф, или около 80 футов, и что колонны, отделяющие неф от боковых нефов, были соединены арками, а не горизонтальным архитравом. Оба эти усовершенствования были несомненными: первое придавало бема простор и достоинство, второе не только добавляло высоту ордену, но и придавало ему, вместе с легкостью, ту очевидную прочность, которая необходима для поддержки высокой стены, расположенной над колоннами.



### 398. Вид внутренних помещений собора Святого Павла в Риме перед пожаром.

Порядок тоже был прекраснее и важнее, чем в соборе Святого Петра: двадцать четыре колонны были взяты из какого-то храма или здания (обычно говорят, мавзолея Адриана) лучшей эпохи Рима, хотя остальные шестнадцать, к сожалению, были лишь их очень плохими копиями. Эти колонны имеют высоту 33 фута, или одну треть от всей высоты здания до крыши. В соборе Святого Петра они были только четвертыми, и если бы их расположили чуть дальше друг от друга, а арку придали более важное значение, самого вопиющего дефекта этих зданий в значительной степени удалось бы избежать.

Задолго до того, как она была уничтожена пожаром в 1822 году, эта церковь была настолько изменена, что утратила многие из своих самых ярких особенностей. Бема, или пресвитерия, была разделена на две части продольной стеной. Было застроено большее количество его фасадных окон, атриум исчез, а ветхость и побелка во многом стерли его красоту, которая, тем не менее, кажется, вызывает восхищение у всех путешественников, поскольку сочетает в себе последние воспоминания о языческом Риме с самыми ранними формами христианского мира. Это, безусловно, было самое интересное, если не самое красивое, из христианских зданий того города. [\[267\]](#)

Третья пятинефная базилика, базилика святого Иоанна Латеранского, ничем существенным не отличается от только что описанных, за исключением размеров; она занимает площадь около 60 000 футов и, следовательно, уступает в этом отношении двум другим. В наше время он был настолько полностью изменен, что его примитивные устройства теперь с трудом можно различить, равно как и судить об их эффекте, даже если



предположить, что они были характерны для него, что, однако, ни в коем случае не является достоверным.

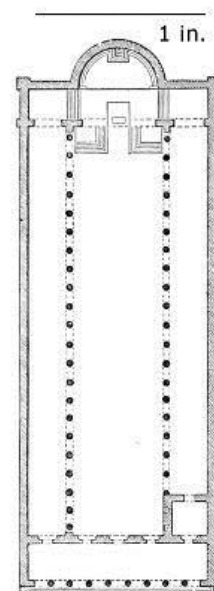
Как и два других, он, по-видимому, был первоначально возведен Константином, который, по-видимому, особенно повлиял на эту форму с пятью нефами. Церкви, которые он воздвиг в Иерусалиме и Вифлееме, имеют такое количество нефов. Из-за сходства, которое существует в дизайне всех этих церквей, мы могли бы легко восстановить это здание, если бы оно того стоило. Его размеры можно легко проследить, но кроме этого от первоначального сооружения ничего не осталось.

Из трех нефов, безусловно, самым прекрасным является собор Святой Марии Маджоре, который, несмотря на сравнительную малость своих размеров, в настоящее время, возможно, является лучшим сохранившимся образцом в своем классе. Внутренние размеры храма составляют 100 футов в ширину и 250 футов к передней части апсиды; общая площадь составляет около 32 000 футов: так что это немногим более половины размеров Латеранской церкви и от трети до четверти размеров двух других пятинефных церквей.

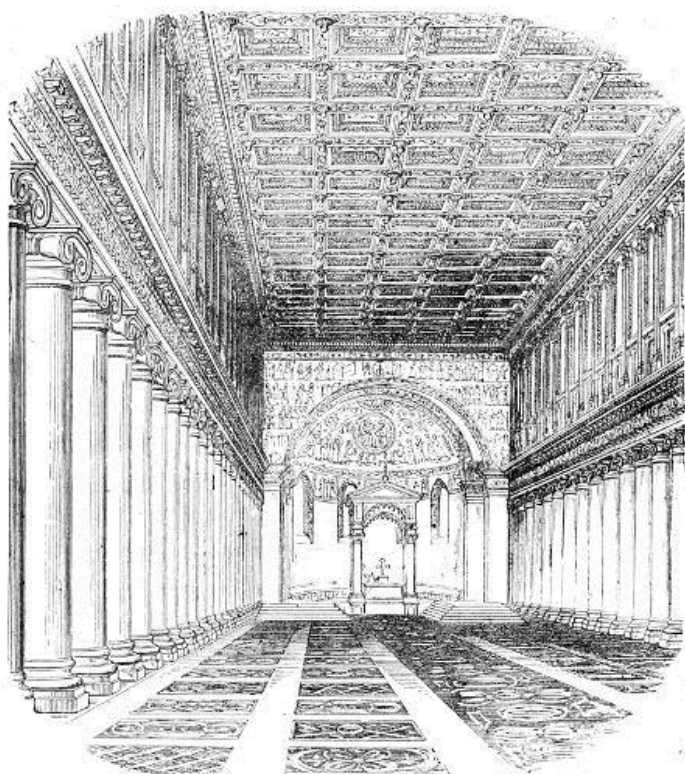


Несмотря на это, его внутренняя колоннада поражает красотой, все колонны которой выполнены в едином дизайне и имеют наиболее приятные пропорции к надстройке. Верхний этаж также украшен пилястрами и панелями, что делает его частью общего дизайна; а крыша, облицованная панелями с конструктивным изяществом и простотой в сочетании с достаточным богатством, составляет единое целое, которое дает гораздо лучшее и более полное представление о том, чем базилика была изначально или, по крайней мере, могла быть, чем любая другая церковь в Риме. Это правда, что и пилястры верхнего этажа, и крыша современные, и в наше время колоннада была прорвана в двух местах; но эти дефекты следует упускать из виду при оценке здания в целом.

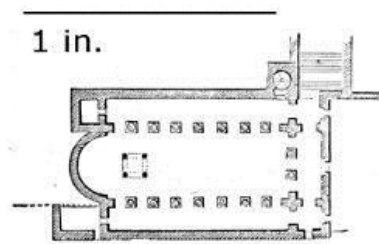
Еще один недостаток заключается в том, что боковые проходы в наше время были сводчатыми, причем таким образом, чтобы нарушить гармонию, которая должна была существовать между различными частями здания. Стремясь избежать дефекта, заключающегося в том, что надстройка слишком высока пропорционально колоннам, архитектор сделал центральную крышу слишком низкой либо для ширины, либо для длины главного прохода. Тем не менее, здание в целом является — или, скорее, было им до завершения перестройки собора Святого Павла — самой лучшей из старых церквей христианского мира с деревянной крышей и лучшей моделью для изучения достоинств и недостатков этого стиля архитектуры.



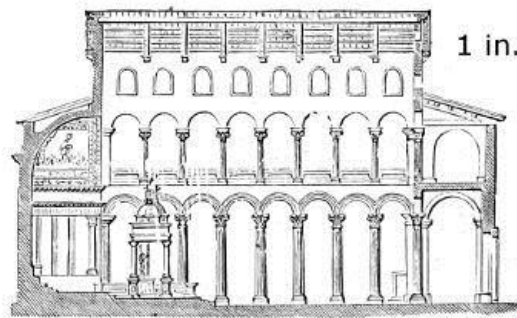
399. План Сан-Мария-Маджоре. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



400. Вид на Сан-Мария-Маджоре. (Работы Гутензона и Кнаппа.)



401. План С. Агнес. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



402. Фрагмент Святой Агнессы. (Из Гутензона и Кнаппа.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

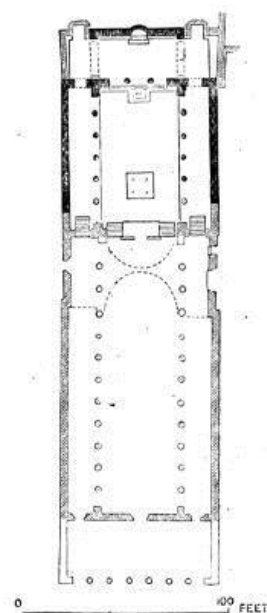
Был принят другой способ преодоления большого недостатка высоких стен над колоннами, как в Сан-Лоренцо и Сент-Луисе. Аньезе, об использовании галереи, соответствующей трифория готических церквей. В Сан-Лоренцо, где эта особенность встречается впервые, она, по-видимому, заимствована из Восточной империи, где издавна существовал обычай предоставлять галереи для женщин; это становится вероятным из-за того факта, что скульптура капителей, несущих арки трифория, носит чисто византийский характер, и из-за принятия того, что фактически является ночлежкой,<sup>[268]</sup> или выступающий самозванец над капителью для несения арок, которые при их подъеме являются значительно шире и глубже, чем столбчатые счеты. Согласно М. Каттанео<sup>[269]</sup> самой ранней частью этой церкви является восточная оконечность, построенная Константином (см. План, гравюра на дереве № [403](#)), которая сначала состояла из нефа, нефов и западной апсиды. Во время понтификата Сикста III (432-440) на западной стороне была пристроена огромная базилика с Восточной апсидой, построенной вплотную к первоначальной апсиде; а позже, в 578-590 годах, папа Пелагий II пристроил галереи к Западной церкви над боковыми нефами. В 1226-1227 годах, при Гонории III, восстановив все здание, он убрал две апсиды, продолжил новую аркаду до ранней западной стены и поднял хоры ранней церкви на их нынешнюю высоту (Гравюра на дереве № [404](#)). И в Сан-Лоренцо, и в Сан-Агнесе галереи могли быть предложены, если этого не требовала особенность площадки, которая была выше с одной стороны, чем с другой; но независимо от того, было ли это истинной причиной их использования или нет, эффект был наиболее удовлетворительным, и если бы он был продолжен, чтобы привести верхнюю колоннаду в большее соответствие пропорциям с другой, это привело бы к самым счастливым результатам для стиля. Однако было ли это из-за того, что римляне чувствовали нехватку широкого простого пространства для своих картин, или из-за того, что они не могли привести верхние арки в соответствие с классическими колоннами, которые они использовали, от этой системы отказались почти сразу после принятия и она так и не вошла в широкое употребление.

Следует отметить, что такое расположение содержало в себе зачатки многого из того, что впоследствии было воспроизведено в готических церквях. Верхняя галерея, после многих модификаций, наконец превратилась в трифорий, а прорезанные каменные плиты в окнах стали ажурными — но прежде, чем они были достигнуты, появилась сводчатая крыша, а вместе с ней были в значительной степени изменены все черты стиля.

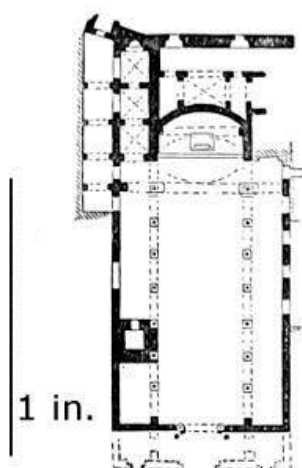


404. Интерьер базилики Святого Лоренцо (фуори ле Мура).

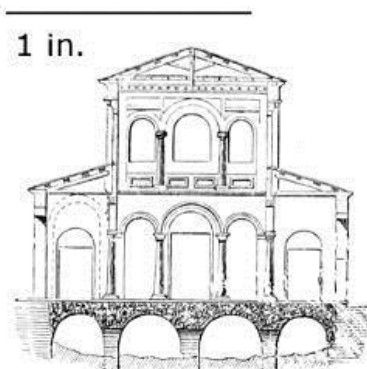
Церковь, известная как Sta. Пудентиана - одна из старейших и, следовательно, одна из самых интересных в Риме. Она стоит на фундаментах древнеримского времени, которые, вероятно, были частью Терм Новата или дома сенатора Пуденса, которого упоминает святой Павел в конце своего Второго послания к Тимофею и у которого, как традиционно говорят, он проживал во время своего пребывания в Риме. Своды под церковью, несомненно, были частью римского особняка, как, очевидно, и те здания, которые показаны на плане и расположены позади святилища и с одной стороны от него; но использовались ли они в христианских целях до возведения церкви в четвертом веке, ни в коем случае нельзя сказать наверняка. В плане церковь, по всей вероятности, во многом соответствует первоначальному проекту, ее наиболее поразительной особенностью является сегментарная форма апсиды, которая, возможно, возникла из-за какого-то своеобразного расположения первоначального здания. Однако он не был признан приятным с архитектурной точки зрения и, следовательно, больше не использовался.



403. План Святого Лоренцо.



405. План штаба. Pudentiana. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



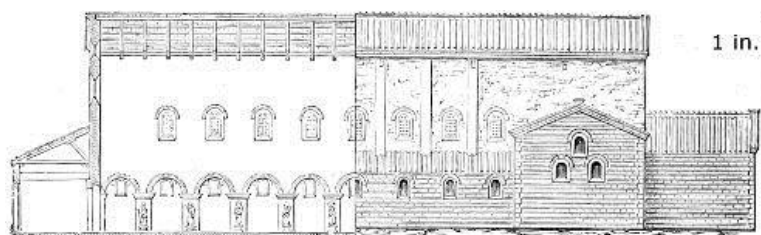
406. Раздел штата. Pudentiana. (Из Хубш.<sup>[270]</sup>) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Прилагаемая секция, вероятно, очень близко отражает первоначальную форму нефа, хотя она была настолько покрыта современными наростами, что трудно установить, какой на самом деле была первая форма. Стержни колонн, возможно, были позаимствованы из какого-то более древнего здания, но капители явно предназначались для поддержки арок и, следовательно, должны быть раннехристианскими (четвертый век?) и являются одними из самых элегантных и уместных образцов этого класса, дошедших до наших дней.

В некоторых случаях, как в упомянутом выше Сан-Клементе, в Сан-Пьетро-ин-Винкула и Sta. Мария в Космедине, колоннада разделена на три или четыре межколонны опорами из цельного камня, которые придают зданию большую кажущуюся солидность и прочность, но за счет разделения его на отсеки больше, чем хотелось бы, и это разрушает ту красоту перспективы, которая так приятна в непрерывной колоннаде. Этот дефект, по-видимому, ощущался в Санта-Пракседе, где три из этих опор установлены по длине нефа,<sup>[271]</sup> и поддерживают каждую смелую арку, перекинутую через центральный проход. Эффект от этого мог бы быть самым счастливым, как в Сан-Миниато, близ Флоренции; но по римскому примеру это было сделано так неуклюже, что разрушило всю красоту пропорций.



407. Столица штата. Pudentiana. (Из Хюбша.)



408. Половина секции, половина возвышения церкви Сан-Винченцо-алле-Тре-Фонтане. (Из Гутензона и Кнаппа.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Некоторые из главных красот, а также некоторые из наиболее примечательных дефектов этих базиликанских церквей возникают из-за использования колонн, оторванных от древних храмов: там, где это было сделано, красота мрамора и изысканная скульптура капителей и фризів придают всему богатство и элегантность, которые в значительной степени компенсируют или скрывают грубость здания, в котором они заключены. Но, с другой стороны, несоответствие между колоннами — дорические, ионические и коринфские колонны иногда используются бок о бок — разрушает всякое единообразие, а фрагментарный характер антаблементов, которые они поддерживают, еще больше наносит ущерб непрерывности перспективы, которая должна быть величайшим очарованием этих церквей. Постепенно плодородные каменоломни древнего Рима, по-видимому, полностью истощились; и, как доказывает пример собора Святого Павла, римляне в четвертом веке были неспособны изготовить даже плохую имитацию и в конце концов были вынуждены принять какой-то новый план поддержки своих аркад. Церковь СС. Неро эд Ахиллео, пожалуй, самый элегантный образец этого класса, опоры которого представляют собой легкие восьмиугольники; но наиболее характерным, а также самым оригинальным является Сан-Винченцо-алле-Тре-Фонтане, изображенный в разрезе и на возвышении на гравюре на дереве № [408](#). Это настолько сильно отличается от обычных базиликанских порядков, что наводит на мысль о более поздней дате. У него тот же недостаток, что и у всех остальных — арки опор слишком низкие, чему здесь нет оправдания, — но как внутри, так и снаружи он демонстрирует единообразие дизайна и желание украсить каждую деталь, что создает очень приятный эффект, несмотря на то, что все здание построено из простого кирпича, и этот орнамент нанесен так скупно, что едва предотвращает опускание здания до уровня чисто утилитарных сооружений.

Одними из наиболее приятных архитектурных особенностей, если их можно так назвать, этих церквей являются мозаичные тротуары, украшающие большинство из них. Они всегда были оригинальными, разрабатывались для зданий, в которых они используются, и соответствовали расположению окружающей их архитектуры. Узоры также всегда элегантны и соответствуют назначению; и поскольку цвета, как правило, гармонично сочетаются, они образуют не только наиболее подходящую, но и самую красивую основу архитектуры.

Еще более важной особенностью было большое мозаичное изображение, которое всегда украшало полукупол апсиды и в большинстве случаев изображало Спасителя, восседающего во славе в окружении святых, или какую-нибудь сцену из жизни святого персонажа, которому была посвящена церковь.

Эти мозаики обычно продолжались почти до уровня алтаря и вдоль всей внутренней стены святилища, в котором располагалась апсида, и до триумфальной арки, отделявшей неф от святилища, где мозаика сливалась с фресками, украшавшими верхние стены центрального нефа над аркадами. Все это составляло объем полихромного декора, который в те темные века, когда мало кто умел читать, проектировщики этих зданий, по-видимому,

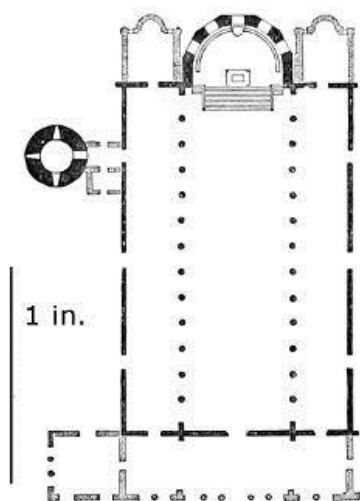


считали чуть ли не более важным, чем архитектурное произведение, к которому оно было приложено. Любая попытка судить об одном, не принимая во внимание другое, привела бы к формированию мнения, выслушав лишь половину доказательств; но в совокупности картины позволяют многое объяснить, а также исправить многие моменты, в которых архитектура наиболее открыта для критики.

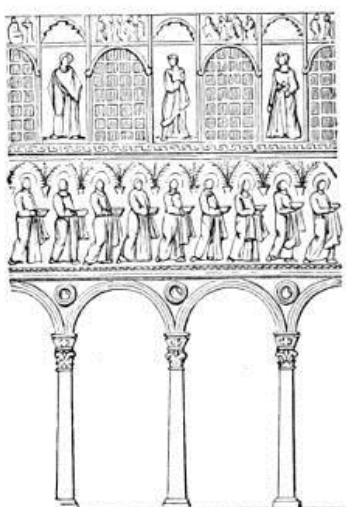
## РАВЕННА.

В течение всего периода развития раннехристианской архитектуры в Риме город Равенна, благодаря своей тесной связи с Восточной империей, почти соперничал по значимости со старой столицей мира, и, следовательно, его церкви были едва ли менее важны ни по количеству, ни по богатству, чем те, которые мы только что описали. Это правда, что у нее не было ничего столь большого, как великие столичные базилики Святых Петра и Павла. Единственная пятинефная церковь, которая ей принадлежала, — кафедральный собор — была полностью разрушена, чтобы освободить место для весьма жалкого современного сооружения. Однако, судя по планам, которыми мы располагаем, оно, по-видимому, очень сильно отличалось от римских образцов, особенно тем, что в нем не было и следа трансепта, здание представляло собой совершенно правильный параллелограмм, длина которого была вдвое меньше его ширины, и к нему была пристроена всего одна большая апсида в конце центрального нефа. Его потеря вызывает тем большее сожаление, что это была не только самая большая, но и самая старая церковь в городе, возведенная около 400 года архиепископом Урсусом. Принадлежавший ему баптистерий, к счастью, сохранился и будет описан ниже.

Помимо значительного количества других церквей, которые были либо утрачены, либо разрушены в результате ремонта, в Равенне до сих пор сохранились две первоклассные трехнефные базилики — Сан-Аполлинаре Нуово,<sup>[272]</sup> первоначально арианская церковь, построенная Теодорихом, королем готов (A.D. 493-525 гг. н.э.); и Сан—Аполлинаре-ин-Классэ, в Порт Равенны, расположенный примерно в трех милях от города, был основан в 538 году н.э. и посвящен 549 году н.э. Из двух порталов, названный первым, безусловно, более значителен: 315 футов в длину и 115 в ширину снаружи, в то время как другой имеет размеры всего 216 футов в длину и 104 в ширину. Как видно из плана, собор Святого Аполлинария в Классе представляет собой совершенно правильную базилику с двенадцатью колоннами по каждой стороне нефа шириной 50 футов. Апсида приподнята, чтобы под ней был склеп, и внешне она многоугольная, как византийская апсида.



409. План собора Святого Аполлинария в классе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



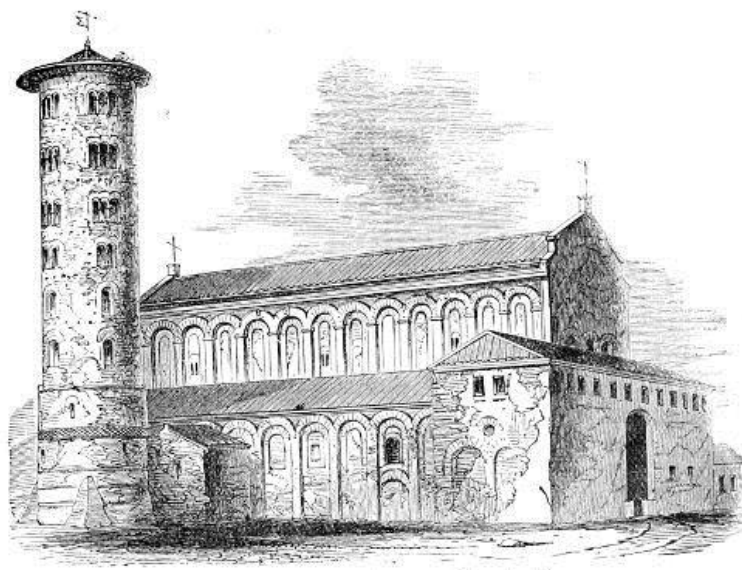
#### 410. Арки в церкви Сан-Аполлинаре Нуово. (Из Кваст.<sup>[273]</sup>)

Большое достоинство этих двух базилик по сравнению с римскими объясняется тем, что в Равенне не было разрушенных храмов, награбленное можно было бы использовать при строительстве новых зданий. С другой стороны, у готов не было собственных архитектурных форм; поэтому архитекторы и рабочие, привезенные из Константинополя, воспроизвели стиль, с которым они были лучше всего знакомы на Востоке, с такими изменениями в плане, каких требовали церковные богослужения, с такими модификациями в строительстве, каких требовали материалы страны, и с такими идеями в архитектурном дизайне, которые были предложены примерами в Риме, с которыми Теодорих был хорошо знаком, не только восстановив там некоторые церкви, но и настояв на том, чтобы придерживаться примитивного стиля. Простая базиликанская форма церкви с нефом и проходами без галерей и единственной апсидой была основана на многочисленных примерах, существующих в Риме, к источнику которых можно отнести внешние глухие аркады стен нефа.<sup>[274]</sup> С гравюры на дереве [410](#), изображающей арки нефа Сан-Аполлинаре Нуово, будет видно, что элегантность пропорций и красота дизайна проявляются в деталях капителей<sup>[275]</sup> и доссерееты, которые их венчают, которые совершенно чужеземны. к любым римским примерам. Большой фриз из трифория над арками и пространство стены над ними между окнами второго этажа, покрытое мозаикой, выполненной в 570 г.н.э. греческими художниками из Константинополя, предполагают завершенность дизайна, которой не было достигнуто в Риме. Все это еще более очевидно на гравюре на дереве № [411](#), взятой из аркады, где неф соединяется с апсидой в Сан-Аполлинаре в Класе, которая демонстрирует дальнейший прогресс в разработке нового стиля, частично основанного на римских работах, но выполненного византийскими художниками.





411. Часть апсиды собора Святого Аполлинария в Класе, Равенна. (Из Кваст.)



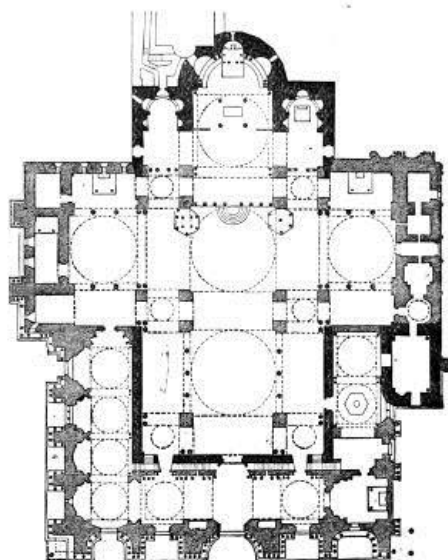
412. S. Apollinare in Classe, Ravenna. (Из Кваст.)

Внешне эти здания, по-видимому, сохранились до наших дней почти полностью без архитектурных украшений. Для декоративных целей считалось достаточным сделать кирпичные арки, необходимые для строительства, немного более заметными и важными, чем требовалось на самом деле. Словно движимые каким-то чувством антагонизма к обычаям язычников, ранние христиане, по-видимому, пытались сделать внешний вид своих зданий настолько непохожим на облик их предшественников, насколько это было возможно. Было ли это причиной или нет, несомненно, что ничто не может быть менее

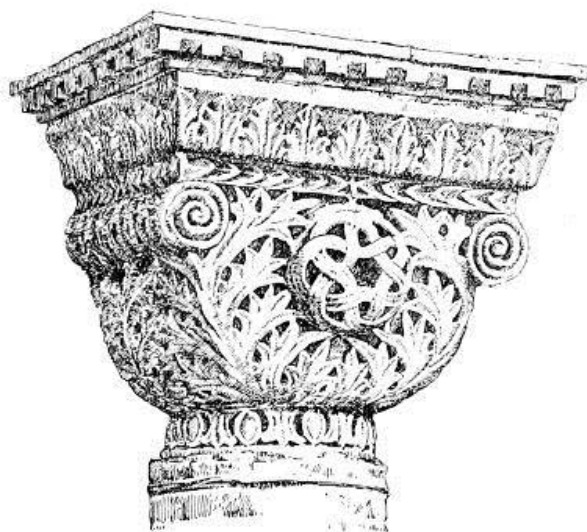
декоративным, чем эти экстерьеры; и даже *притвор*,<sup>[276]</sup> который в "Аполлинаре в классе" предоставил прекрасную возможность для украшения, не мог бы быть менее декоративным, если бы это был вход в амбар, а не в церковь такого богатства и красоты, как эта, во всем ее внутреннем устройстве.

## ВЕНЕЦИЯ.

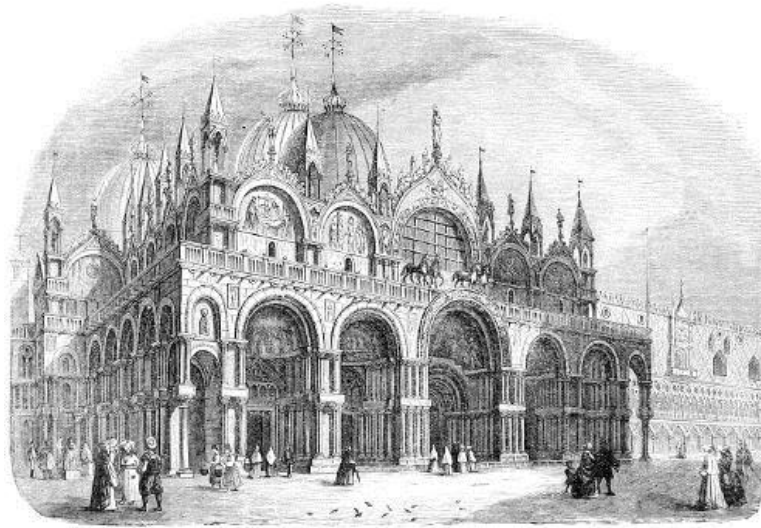
Реставрация частей собора Святого Марка в течение последних двадцати лет и тщательное изучение различных документов в архивах этого города привели к открытию, что работа, приписываемая дожу Пьетро Орсеоло, 976-78 гг., заключалась в основном в перестройке базиликанской церкви, возведенной дожем Жаном Партисипацио в 829-32 гг. и сожженной в 976 г. Обретение мощей святого Марка Евангелиста, привезенных из Александрии в 828 году (когда магометане разрушили церковь Святого Марка в этом городе), побудило брата Жана Юстиниана построить церковь, которая была бы достойна их приема. Однако он умер до начала работ, но оставил крупную сумму денег для этой цели. Эта церковь была построена на старом месте, расположенном между герцогским дворцом и церковью Св. Теодора, который до того времени служил герцогской часовней. Ширина церкви, по-видимому, была такой же, как у нынешнего нефа и проходов. Его западный конец образовывал часть существующей стены за нынешним вестибюлем, но, по-видимому, существуют некоторые разногласия относительно его восточного конца и совпадал ли он с настоящими апсидами. Хотя номинально церковь Орсеоло была построена в 976-78 годах, отделка, вероятно, продолжалась в последующие годы, и большая часть скульптурных работ в нынешнем здании датируется первой половиной 11 века. В 1063 году, при доже Доменико Контарини, церковь Св. Теодор, по словам М. Каттанео,<sup>[277]</sup> был снесен, и некоторые из его материалов использовались в новом соборе. Также были разрушены части герцогского дворца, чтобы освободить место для Трансепта на южной стороне, сохранилась только часть, известная как Сокровищница.<sup>[278]</sup> В летописи новой церкви говорится, что она была построена аналогично по своему художественному оформлению константинопольской церкви, воздвигнутой в честь двенадцати апостолов.<sup>[279]</sup> Расположение и дизайн расширенной таким образом церкви, вероятно, были созданы греческим архитектором, хотя большая часть работы, по словам М. Каттанео, впоследствии была выполнена ломбардским скульптором Мазуло, который спроектировал атриум и башню аббатства Помпоза (примерно в 30 милях от Венеции), где резьба имеет тот же характер или стиль, что и в соборе Святого Марка. Внутренние размеры церкви составляют 200 футов к востоку и западу и 164 фута в поперечнике трансептов; внешне эти размеры увеличены до 260 × 215, а вся площадь - примерно до 46 000 квадратных футов, так что, несмотря на солидные размеры, это ни в коем случае не большая церковь. Центральный и западный купола имеют 42 фута в диаметре, остальные три - всего 33 фута. Они держатся на сферических подвесах, опирающихся на круглые бочкообразные своды шириной около 15 футов; склеп размером 86 × 74 фута простирается под восточным куполом и апсидами, свод поддерживается пятьюдесятью шестью монолитными колоннами размером 5 футов 6 дюймов. высота: вся высота от пола до венца арки составляет менее 9 футов. Строительство этого склепа, вероятно, последовало за возведением церкви, которая не была освящена до 1111 года, когда Орделапо Фальеро был дожем. Внешне эта апсида многоугольная, как в византийских церквях, верхний этаж отведен назад, чтобы обеспечить круговой проход. Притвор перед церковью, который простирается также к северу и югу от нефных проходов вплоть до трансептов, и комнаты над северным притвором и над частью баптистерия, должно быть, возникли после возведения церкви; фактически, главный фасад не мог быть завершен без них.



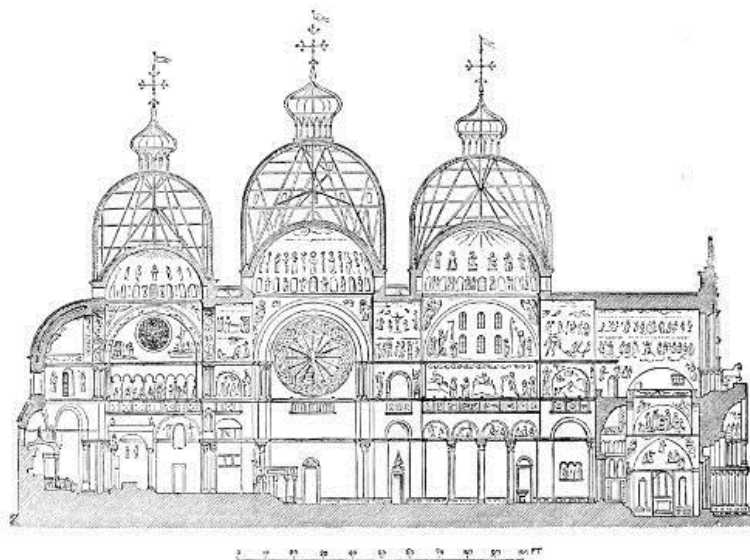
413. План собора Святого Марка в Венеции.



414. Капитель в Апсиде, собор Святого Марка, Венеция.



415. Вид на собор Святого Марка, Венеция. (Из Розенгартена.)



416. Секция собора Святого Марка, Венеция. (From 'Chiesi Principali di Europa'.)

Внешне первоначальная постройка была кирпичной, с глухими аркадами, нишами и простым кирпичным карнизом, похожим на ломбардские работы. Только в начале 13 века была предпринята отделка фасада и боковых сторон мрамором; арки были облицованы мраморными плитами, закрепленными на рядах колонн, причем плиты притвора располагались одна над другой. Древки, капители и основания были взяты из других зданий, привезенных из Алтина, Аквилеи, Гераклеи, Равенны и из других мест Далмации, Сирии и Востока. Вполне возможно, что портики церквей Сен-Жиль и Сен-Трофим в Арле, возможно, подсказали этот метод украшения, прототипа которого не существует на Востоке. Капители относятся ко всем периодам, с 4 по 11 века, блоки антаблемента и стилобаты были специально обработаны для здания. Розовое окно южного трансепта и другие подобные окна были вставлены примерно в начале 14 века в баптистерий и часовню Св. Исидор<sup>[280]</sup> облицован мрамором в середине того же века, а отделка верхней части западных арок - ближе к концу 14 века. Как видно из раздела северного и южного фасадов (гравюра на дереве № [416](#)), первоначальные кирпичные купола были увенчаны деревянными куполами

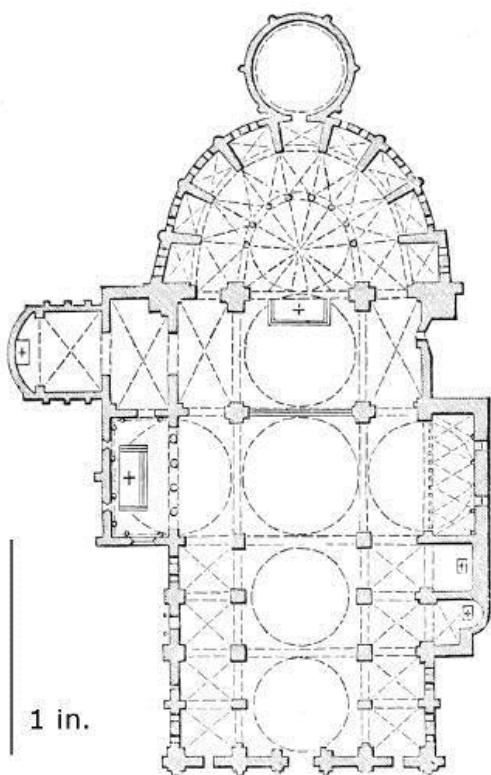
значительной высоты, покрытыми свинцом. Они , вероятно, были добавлены в середине 13 века.<sup>[281]</sup> Чердак руд датируется концом того же века. Более ранние мозаики на куполах датируются 12 веком, а мраморная облицовка нижней части стен и богато украшенный тротуар - 12-13 веками. Отделочные работы продолжались на протяжении последующих столетий с редкими реставрациями, так что сама церковь представляет собой музей, в котором представлены почти все этапы мозаичных работ с 12 по 18 века.

Хотя со строго архитектурной точки зрения расположение конструкции отличается от некоторых наших северных соборов (за исключением, возможно, большей красоты византийских купольных конструкций), невозможно придраться к простым поверхностям, когда они покрыты такой изысканной золотой мозаикой, как в соборе Святого Марка, или к отсутствию акцента в линиях крыши, когда каждая ее часть украшена таким образом более богато, чем в любой другой церкви западного мира. Кроме того, церковные ширмы, кафедра, *pala d'oro* и все убранство хоров настолько богаты, так почтенны и в целом так красивы, и их видно при таком изысканно приглушенном освещении, что невозможно отрицать, что это, пожалуй, самый впечатляющий интерьер в Западной Европе. Собор Святого Фасада в Периге, с почти идентичными размерами и дизайном (Гравюра на дереве № [562](#)), холодный, рассеянный и ничего не значащий, потому что всего лишь структурный каркас собора Святого Марка без его украшений. Интерьер готической церкви 13 века красив, даже когда ее побелили; но эти ранние попытки еще не достигли того баланса между конструкцией и орнаментом, который необходим для настоящего архитектурного эффекта.

То же самое можно сказать и о внешнем виде; если бы его лишили орнамента и возвели из простого камня, он вряд ли был бы сносным, а смесь пышной зелени 14 века и плохих итальянских готических деталей со старой работой была бы почти невыносимой. Но мрамор, мозаика, скульптура и всеохватывающий оттенок возраста и ассоциаций обезоруживают критика и заставляют его поклоняться, когда разум подсказывает ему, что он должен обвинять.

Несмотря на то, что собором Святого Марка, должно быть, восхищались в дни его расцвета, ощущение готики, по-видимому, было настолько сильным в Северной Италии в 11-12 веках, что не позволяло использовать его в качестве образца. Единственным заметным исключением является Сан-Антонио в Падуе (1237-1307), который, очевидно, является копией собора Святого Марка, но в нем так много готического дизайна, что он портит и то, и другое. Длину стремились добиться, используя семь куполов вместо пяти и проведя проход вокруг апсиды. Боковые проходы были перекрыты пересекающимися сводами, и иногда использовались стрельчатые арки, когда круглые лучше гармонировали бы с общим дизайном.





417. План Сан-Антонио, Падуа. (Из Вибекинга.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Внешне огибающее крыльцо было опущено — не была введена даже его пизанская модификация, хотя она могла бы быть использована с самым удачным эффектом. Следствием всего этого беспорядка является то, что Сан-Антонио внешне является одной из самых неудовлетворительных церквей в Европе, хотя и обладает причудливым восточным обликом из-за сочетания его купола с украшающими его шпилями, похожими на минареты. Внутри не так уж плохо, хотя крыша всего из пяти пролетов над квазиготической церковью длиной 200 футов искажает пропорции и из-за плохо понятых деталей целого портит то, что едва избежало того, чтобы стать одним из самых успешных интерьеров этой части Италии.

### ДАЛМАЦИЯ И ИСТРИЯ.

И Далмация, и Истрия входили в состав готского королевства Теодориха: таким образом, мы обнаруживаем то же византийское влияние, что и в Равенне; влияние, которое усилилось, когда Юстиниан отвоевал первую из названных стран в 535 году, а вторую - в 539 году н. э.

В Паренцо в Истрии есть базилика, построенная в 543 году н.э. епископом Евфразием и, следовательно, современная уже описанным образцам в Равенне. Эта церковь до сих пор сохраняет свой атриум, баптистерий и другие пристройки, которые были утрачены жителями Равенны. Он состоит из базилики в трех нефах, с апсидой в конце каждого, и атриума перед ней, за которым расположен баптистерий; а перед ним снова башня, хотя эта последняя особенность, кажется, более современной. С одной стороны в восточном конце находится часовня или склеп; это, как предполагает мистер Джексон<sup>[282]</sup>, возможно, был "мартириум или исповедальня базилики, где хранились и почитались останки святых покровителей церкви". "Согласно строгим правилам, - отмечает мистер Джексон, - исповедальня должна находиться в склепе под хорами, как в Аквилее и Заре, но Паренцо лежит так низко, что раскопки были бы затруднены, и здесь, как и в других случаях, мартириум мог быть размещен в соседнем здании"<sup>[283]</sup>.

Внутри церковь имеет 121 фут в длину и 32 в ширину и обладает всеми обычными для церкви того времени приспособлениями. Колонны позаимствованы из какого-то более раннего здания, но все капители оригинальные и были вырезаны специально для церкви. Все они выполнены в чисто византийском стиле и увенчаны этой по сути византийской деталью - доссеретом. Центральная апсида, хотя и круглая внутри, снаружи многоугольная, что является еще одной характерной чертой византийской работы. Как и в Торчелло, здесь до сих пор сохранился полукруг мраморных сидений для духовенства с епископским тронном посередине. Внешне фасад сохранил фрагменты древней мозаики, которой он был украшен, и хотя внутри неф утратил свое раннее убранство, высокий фасад апсиды, инкрустированный плитами из порфира и серпентина с вкраплениями мозаик из непрозрачного стекла, оникса и перламутра, свидетельствует о его первоначальном великолепии, а шифр Евфразия указывает на то, что его исполнение было ровесником

здания церкви и, следовательно, на несколько столетий раньше мозаик балдаchino, которые датируются 1277 годом.

Мы также в долгу перед мистером Джексоном за описание двух церквей в Градо: Дуомо и Святой Марии делле Грации; первая - прекрасная базиликанская церковь с нефом и нефами и глубокой центральной апсидой, круглой внутри и многоугольной снаружи.<sup>[284]</sup> Все двадцать колонн нефа взяты из более ранних построек, а из венчающих их капителей пять римских и двенадцать чисто византийской работы, основанные на римской составной капительнице, но обработанные довольно оригинальным способом. Капители не увенчаны доссеретом, но в другой церкви Святой Марии делле Грации у некоторых есть доссерет, а у других его нет, хотя все они относятся к одному и тому же периоду. Однако главная слава церкви заключается в ее великолепной мраморной мостовой (измеренной и проиллюстрированной в работе мистера Джексона), большая часть которой сохранилась до сих пор. Церковь Святой Марии делле Грации - это небольшая базиликанская церковь из шести отсеков с фрагментами мостовой, похожей на те, что есть в Дуомо. Апсида здесь замаскирована снаружи двумя ризницами с каждой стороны, которые полностью окружают ее; аналогичные примеры можно найти в работе Де Вогюз "Центральная Сирия" (Гравюры на дереве № № [278](#), 281 и 299).

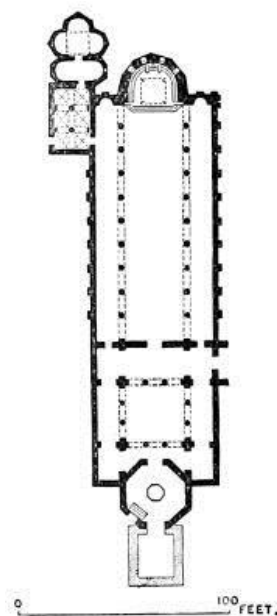


419. Капитель колонны в Паренцо.

Церкви Паренцо и Градо, по-видимому, являются единственными сохранившимися примерами ранней романо-византийской работы по эту сторону Адриатики. Церковь Святой Марии де Каннето в Поле, освященная в 546 г. н.э., была разрушена в 14-15 веках, а материалы из нее вывезли в Венецию для украшения тамошних церквей. Как здания эпохи Юстиниана и показывающие взаимное расположение различных частей, составлявших церковное учреждение в те ранние времена, церкви Паренцо и Градо особенно заслуживают внимания тех, для кого история искусства представляет интерес.

#### ТОРЧЕЛЛО.

Церковь в Торчелло, в венецианском лагуне, - последний пример, который необходимо привести, чтобы сделать понятным расположение ранних базилик. Первоначально он был возведен в седьмом веке; от этой церкви, по словам М. Каттанео, сохранилась единственная часть, если не считать фрагмента древнего баптистерия, - это центральная апсида. В 864 году церковь, по-видимому, была реконструирована, и к этому периоду относятся две боковые апсиды, апсидальный склеп с новыми окнами, пробитыми в старой стене, и внешние стены: возможно, что первоначальный неф седьмого века сохранился до 1008 года, когда он был перестроен дожем Пьетро Орсеоло по случаю возведения его сына в епископство Торчелло. Тринадцать капителей нефа относятся к этому периоду, одна может быть и раньше, а пять относятся ко второй половине 12 века. Общая ширина церкви составляет 71 фут внутри и 125 футов в длину. Ширма из шести колонн отделяет неф от святилища. Возможно, однако, самой интересной частью этой церкви является внутренняя часть ее апсиды, в которой до сих пор



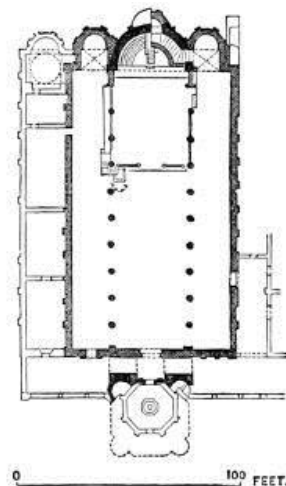
418. Церковь в Паренцо в Истрии. (Из Джексона.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



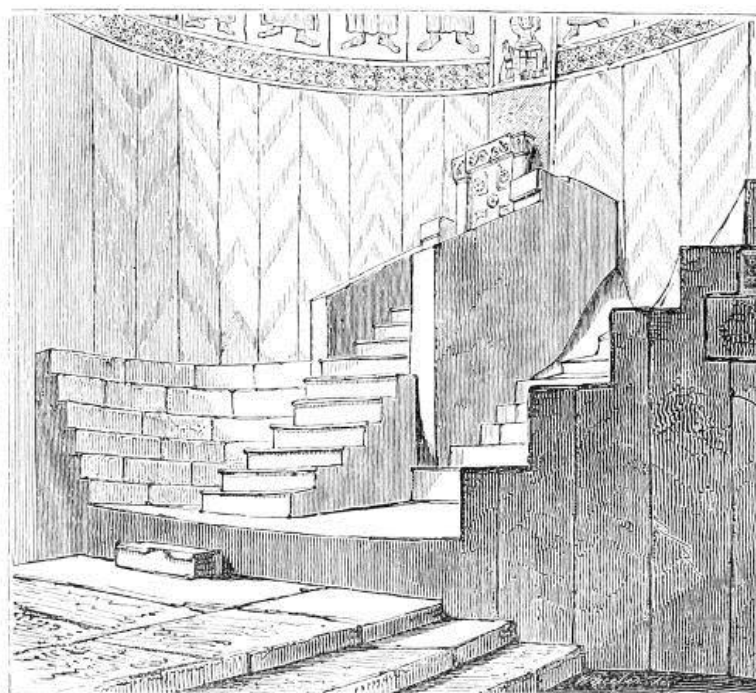
сохранился престол епископа, окруженный шестью рядами кресел для его пресвитерии, расположенных наподобие кресел в древнем театре. Он представляет собой один из наиболее обширных и лучше всего сохранившихся примеров отделки апсиды и дает лучшее представление о том, как первоначально были устроены апсиды церквей, чем все, что можно найти в любой другой церкви, будь то ее эпохи или более раннего периода.<sup>[285]</sup>

Как Sta. Пудентиана (Гравюра на дереве № 404), в этой церкви есть небольшая боковая часовня, ризница или святилище, на евангельской стороне алтаря, а остатки древнего баптистерия все еще можно проследить перед западной дверью. Снаружи это был квадратный блок размером 37 футов в каждую сторону; внутри - восьмиугольник, углы которого были вырезаны в полусферические ниши. Сохранилась только часть его восточной стороны, и сейчас она скрыта за современным баптистерием, в котором под доской в мостовой можно увидеть фундамент второго баптистерия 12 века. В задней части церкви стояла колокольная, а через узкий проход - монастырские постройки, перед которыми сейчас стоит красивая маленькая церковь Святого Петра. Фоска, в целом составляющая группу, представляет почти непревзойденный интерес, учитывая ее небольшие размеры.

Можно привести и другие примеры, в некотором отношении отличающиеся от только что приведенных, но приведенных выше, вероятно, достаточно, чтобы объяснить общее устройство ранних базиликанских церквей и стиль их архитектуры, при условии, что это соответствовало старой традиции романо-византийского стиля; другими словами, при условии, что в Италии это продолжало отличаться от римского стиля без какой-либо посторонней примеси, кроме той, что была привнесена непосредственно из Византии. Возможно, было бы поучительно порассуждать о том, каким мог бы стать стиль, если бы ему позволили развиваться самостоятельно на его родной почве, но было бы чрезвычайно трудно прояснить тему без гораздо большего количества иллюстраций, чем допустимо, и которые в такой истории, как эта, были бы неуместны. Одновременно с разработкой итальянцами прямоугольной формы церкви византийцы были заняты той же задачей; но, будучи более свободными от оков традиции и менее подверженными влиянию примеров, они рано пришли к формам, гораздо более отличающимся от форм классического периода, чем в Италии, и их стиль, реагируя на итальянский, создал то очень красивое сочетание, прообразом которого является Пизанский собор, а собор Святого Марка в Венеции - яркий пример. Этот стиль обычно распространялся на весь юг Италии, за исключением Рима; и по элементам, из которых он был составлен, его справедливо можно назвать византийско-итальянским.



420. План церкви в Торчелло. Масштаб 100 футов на 1 дюйм. (Из Каттанео.)



421. Апсида базилики в Торчелло.

Пока это происходило на юге, лонгобарды и другие варвары, вторгшиеся на север Италии, ухватились за этот тип и развили его по-своему. Они, однако, загорелись желанием придать своим церквям более постоянный характер, покрыв их каменными сводчатыми крышами, что привело к наиболее важным изменениям стиля. Вероятно, будет правильным утверждать, что ни одна романо-византийская или раннероманская церковь не имеет и никогда не имела сводчатого нефа. С другой стороны, вряд ли найдется варварская церковь, которую строители не стремились бы сделать сводчатой, хотя часто им это не удавалось. Именно эта мания возведения сводов привела к изобретению составных опор, стрельчатых арок, контрфорсов, башенок и всех многочисленных особенностей готического стиля; и который, отреагировав на северную Италию, породил гибеллинский или итало-готический стиль.

Нельзя провести точную границу между этими двумя: модификации стиля менялись по мере того, как в средние века ослабевали или перетекали византийские или готические влияния. Венеция, Пиза и вся Калабрия в целом находились под влиянием своих связей с Востоком, в то время как на всем севере Италии и вдали от побережья вплоть до Сиенны и Орвието давала о себе знать сильная рука германцев.

Однако нельзя сказать, что Италия добилась успеха ни в том, ни в другом стиле. Ее высокоразвитая цивилизация позволила ей привнести и использовать элегантность деталей, неизвестную к северу от Альп; но она не выработала базиликанский тип для себя: она предоставила другим делать это за нее, и, следовательно, никогда до конца не понимала, за что она берется и зачем это делается. Результатом является то, что, хотя в отдельных частях обнаруживается большая элегантность, Италия вряд ли может создать хоть одну церковь, которая удовлетворяла бы дизайну; или которая была бы понятна без предварительного объяснения основы тех истинных стилей, из которых были заимствованы ее основные черты.

## ГЛАВА III.

### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

#### Содержание.

Круглые церкви—Усыпальница Стаи. Костанца—Церкви в Перудже, Ночере, Равенне, Милане—Светские здания.

В дополнение к языческим базиликам и храмам, от которых было заимствовано устройство столь многих христианских сооружений, римские гробницы образовывали третий тип, от которого произошли формы очень важного класса церквей.

Форма, которую сохраняли эти постройки до тех пор, пока они оставались просто гробницами, предназначенными для языческих целей, уже была описана (с. [342](#) -[346](#)). Гробницы Цецилии Метеллы, Августа и Адриана представляли собой то, что сейчас назвали бы “камерными курганами”; первоначально погребальная камера была бесконечно мала по сравнению с общей массой, но мы обнаруживаем, что они постепенно увеличивались, пока не приблизились к эпохе Константина, когда, как и в гробницах семьи Тосия, которые назывались Гробницей Елены (Гравюра на дереве № [227](#)) и многих других того же возраста, они превратились в миниатюрные пантеоны. Центральное помещение было всем в целом; внешний вид не был продуман. Тем не менее, они использовались для погребальных обрядов, и только для них, пока они принадлежали языческому Риму. Иное дело, когда они были возведены христианами. Никакая ассоциация не могла быть более подходящей, чем ассоциация этих могильных сооружений с религией, возвращенной во времена гонений, апостолы которой скрепили свою веру кровью мучеников; и когда совершалось Таинство за умирающих и заупокойная служба, именно в этих круглых церквях оно совершалось. Но помимо виатикума для уходящего христианина, Церковь предусматривала вступительное таинство крещения для тех, кто приступал к причастию, и это, по крайней мере в первые дни, всегда совершалось в здании, отдельном от базилики. Это зависело бы от того, рассматривался ли брак в то время как таинство или гражданский договор, совершалось ли оно в базилике или церкви; но представляется несомненным, что первое использовалось почти исключительно как деловое место общины, другое - как сакраментальный храм секты. По-видимому, так было всегда, по крайней мере, когда эти две формы существовали вместе, как это почти всегда было в крупных церковных учреждениях Италии. Когда церковь была скопирована с храма, как в описанных выше африканских примерах, вполне вероятно, что она служила обоим целям. Но слишком мало известно об архитектуре той ранней эпохи и ее литургиях, чтобы говорить об этом положительно.

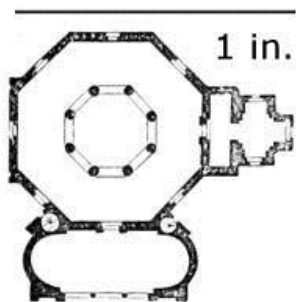
Использование и происхождение этих трех форм церквей настолько различны, что было бы чрезвычайно удобно, если бы мы могли подобрать им названия, чтобы различать их. В первом наиболее подходящим образом сохраняется название базилика, причем с достаточными ограничениями, чтобы сделать его общеприменимым. Слова *ecclesia*, или *église*, было бы в равной степени достаточно для второго, но оно не английское и применялось настолько без разбора, что теперь его нельзя использовать в ограниченном смысле. Слово “кирка”, или, как мы его смягчаем, “церковь”, было бы уместно для третьей, <sup>[286]</sup>

но, опять же, оно было использовано так, что неприменимо. Поэтому мы довольствуемся использованием слов Базилика, Церковь и Круглая церковь для обозначения этих трех, используя некоторые ругательства, когда может возникнуть путаница между первыми двумя из серии.

Наиболее интересной особенностью ранних романских круглых зданий является то, что они демонстрируют тот же переходный процесс от внешнего стиля архитектуры с колоннами к внутреннему, который ознаменовал переход от языческой формы священного сооружения к христианской. Пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что ни в одном древнем классическом здании круглой формы не было колонн, конструктивно использованных в его интерьере.<sup>[287]</sup> Даже Пантеон, хотя и 143 фута 6 дюймов в диаметре колонны, окружающие его внутри, не оказывают никакой помощи — это всего лишь декоративные элементы. То же самое относится и к последнему знакомому нам языческому образцу — храму или гробнице, которую Диоклетиан воздвиг в своем дворце в Сплато (Гравюра на дереве № [194](#)). Колонны действительно заполняют там углы, но здание было бы устойчивым и без них. Византийские архитекторы также обычно отказывались использовать колонны для поддержки своих куполов, но романские архитекторы использовали их почти так же широко, как и в своих базиликах.

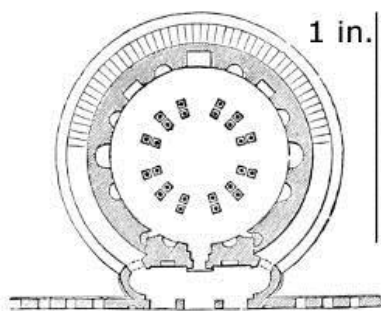
Еще одной очень поразительной особенностью является полный отказ от всех внешних украшений. Римские круглые храмы имели перистили, подобные храмам в Тиволи (гравюра на дереве № [193](#)) и храму Весты в Риме. Даже Пантеон примечателен не только своим куполом, но и своим портиком, так же как и Башня Скьяви,<sup>[288]</sup> но только в самых ранних христианских зданиях мы находим следы портика, и даже в них почти нет попыток внешнего оформления. Христианские храмы больше не были святилищами, в которых стояли статуи и к которым люди снаружи могли обращаться за поклонением, но превратились в залы для содержания самих верующих во время совершения актов благочестия.

Гробница императрицы Елены (гравюра на дереве № [227](#)) - один из самых ранних образцов своего класса. Правда, внутри у него нет опор, но и снаружи их тоже нет — переход тогда не был полным. То же самое относится и к двум гробницам на фасаде Цирка Нерона (Гравюра на дереве № [396](#)). Они тоже были астиларцами, и их внешний вид был совершенно запущенным.



422. Баптистерий Константина. (От Изабель.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Когда от них мы переходим к Гробнице или Баптистерию Константина, построенному некоторое время спустя (Гравюра на дереве № [422](#)), мы обнаруживаем, что крышу поддерживает экран из восьми колонн высотой в два этажа, и во всех его изменениях чувствуется стремление придать интерьеру декоративность. У него, правда, есть портик, но это опять же практически интерьер, оба конца которого закрыты апсидальными окончаниями, так что это действительно второе помещение, а не портик. В обоих этих отношениях он опережает по возрасту соседнее здание, о котором мы знаем, — Восьмиугольник в Сплато, — на которое в остальном он очень похож. Восемь внутренних колонн из простых украшений превратились в неотъемлемые части сооружения, а внешний перистиль исчез, остался только фрагмент крыльца.

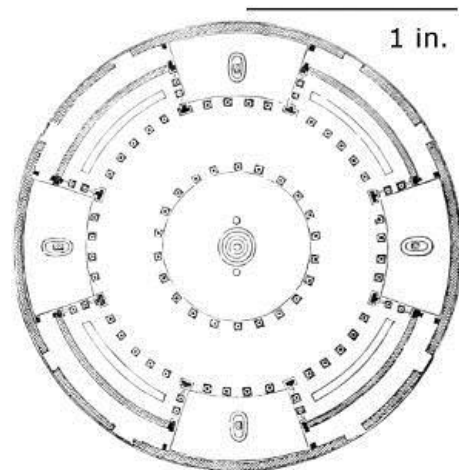


423. План гробницы Ста. Костанца, Рим. (От Изабель, "Циркулярные здания".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Гробница, которую тот же император воздвиг для захоронения останков своей дочери Констанции, является еще одним примером того же переходного стиля. Внутреннее убранство в данном случае сводчатое, но настолько непрочное, что для поддержания веса, для которого было бы вполне достаточно половины этого количества, используются двадцать четыре колонны. В квадратной нише напротив входа стоял саркофаг принцессы, ныне находящийся в Ватикане. Крыша придела украшена картинами, изображающими винтаж и сцены сельской жизни, которые, как и все те, что изображены на гробницах языческого Рима, не имеют никакого отношения к погребальному назначению, которому было посвящено здание. Общий внутренний диаметр гробницы составляет 73 фута, купола - 35.

Перед зданием находится небольшой криптопортик, похожий по устройству на гробницу ее отца, а за ним - продолговатое пространство с круглыми концами, окруженное со всех сторон аркадами; его размеры составляли 535 на 130 футов, и, хотя он настолько разрушен, что его устройство вряд ли можно восстановить, он интересен как, возможно, единственный экземпляр "*форума*", который, вероятно, был оставлен раньше всех гробниц тех времен, и следы которого, возможно, можно найти в другом месте, хотя пока их не искали.

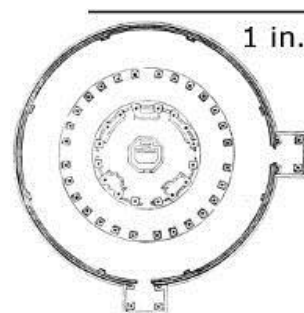
Единственным другим важным круглым зданием в стенах Рима этой ранней эпохи является здание, известное как Сан Стефано Ротондо. Хотя нет ничего, что позволило бы с какой-либо точностью установить его дату, можно почти с уверенностью сказать, что он относится к пятому веку христианской эры.<sup>[289]</sup> Он имеет 210 футов в диаметре, и его крышу поддерживали два ряда колонн, расположенных внутри по кругу; а на первом, или внутреннем, ряду покоился горизонтальный архитрав, подобный архитраву собора Святого Петра. Во внешнем храме колонны поддерживают арки, подобные аркам собора Святого Павла.<sup>[290]</sup> Все колонны взяты из старых зданий. Внешний проход был разделен на восемь отсеков; но каким образом и с какой целью, сейчас нелегко установить из-за разрушенного состояния здания и из-за того, что оно так много и так часто менялось с момента своего первого возведения. Невозможно также точно определить, какая у него была крыша, хотя вполне вероятно, что его устройство было идентичным устройству великих пятинефных базилик, на которые он очень похож, за исключением своей круглой формы.



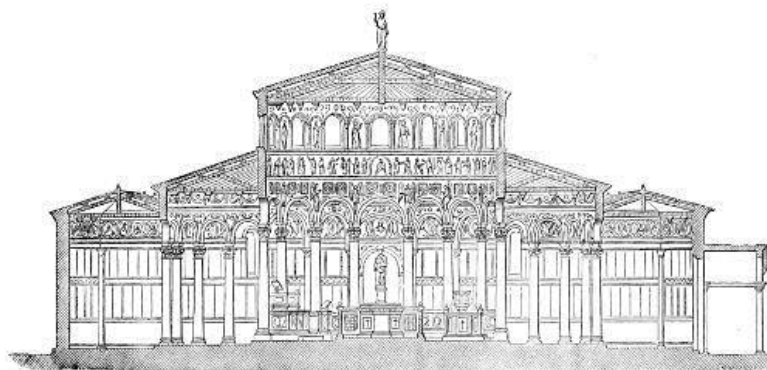
424. План Сан-Стефано-Ротондо. (Из Гутензона и Кнаппа.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



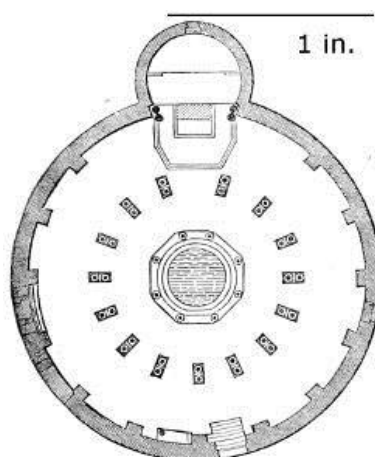
Это более ясно видно в другой церкви того же времени, церкви Св. Анджели в Перудже, которая очень похожа по своему расположению. Здесь показан фрагмент этого здания, приведенный м. Изабель, — возможно, на него нельзя полагаться во всех отношениях, но все же он дает очень точное представление о том, каким было устройство круглых церквей с деревянными крышами. Его размеры намного меньше, чем у Сан-Стефано, и составляют всего 115 футов в диаметре; но он более правильный, большая часть его материалов, по-видимому, оригинальны и сделаны для того места, которое они занимают. В церкви Сан-Стефано круглая форма гробницы, вероятно, использовалась как символ его мученической смерти. Скорее всего, первоначально это был баптистерий в Перудже, или, возможно, он также был посвящен какому-нибудь мученику; но в сердце Этрурии эта форма могла быть принята по другим причинам, силу которых мы вряд ли способны оценить в наши дни, хотя во всех случаях местность является одной из сильнейших влияющих сил в том, что касается архитектурных форм.



425. План НТИ. Angeli, Perugia. (От Изабель.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

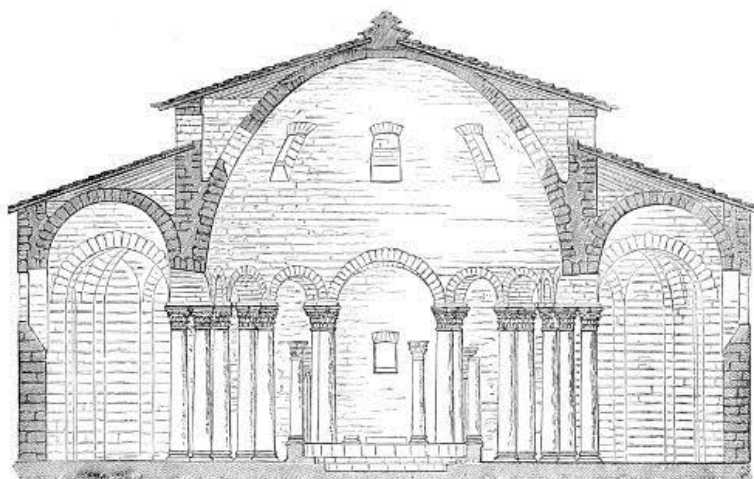


426. Раздел НТИ. Angeli, Perugia. (From Isabelle, 'Édifices Circulaires.') Никакого масштаба.



427. План баптистерия в Ночера-деи-Пагани. Увеличьте вдвое обычный масштаб, или 50 футов на 1 дюйм.

В Ночера-деи-Пагани, на дороге между Неаполем и Салерно, есть чрезвычайно красивая круглая церковь, построенная, несомненно, как баптистерий, и очень похожая по плану и общему расположению на гробницу Констанции, ныне известную как Баптистерий штата. Аньезе, хотя и несколько больше - 80 футов в диаметре. Его главным достоинством является форма купола, которая не только правильна с научной точки зрения, но и необычайно изящна внутренне. Внешне это здание впервые знакомит нас с особенностью, которая оказала такое же влияние на западные стили, как и любой из перечисленных выше. Как отмечалось ранее (стр. [540](#)), ранние романские архитекторы никогда не пытались делать своды в своих прямоугольных зданиях, но они часто возводили купола над своими круглыми зданиями. Но и здесь они не придали внешней стороне купола очертания своих зданий, как это всегда делали римляне до времен Константина и как неизменно делали византийцы и сарацины впоследствии; но они использовали свой свод только как внутренний потолок и покрыли его, как в данном случае, фальшивой деревянной крышей снаружи. Возможно, трудно определить, насколько это было разумным нововведением, но, по крайней мере, несомненно, что оно оказало такое же большое влияние на развитие готического стиля, как и сама манера возведения сводов. В 10-м и 11-м веках было предпринято много попыток построить настоящие крыши из камня, но безуспешно; и по разным причинам, на которые будет указано ниже, от идеи отказались, и архитекторы были вынуждены довольствоваться каменным потолком, покрытым деревянной крышей, хотя это стало одним из радикальных недостатков стиля и одной из главных причин упадка и разрушения стольких красивых зданий.

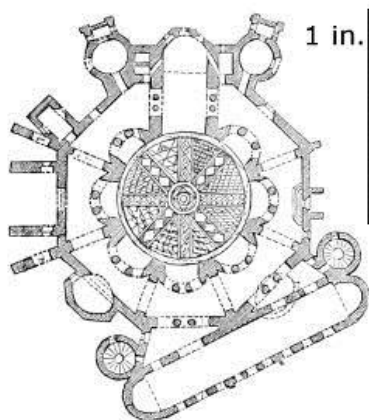


428. Секция баптистерия в Ночера-деи-Пагани. (From Isabelle, 'Édifices Circulaires.') Никакого масштаба.

#### РАВЕННА.

В Равенне есть несколько круглых зданий, почти таких же интересных, как и в столице; первое - баптистерий святого Иоанна, принадлежащий первоначальной базилике, и, следовательно, одно из старейших христианских зданий этого места. Внешне это простое восьмиугольное здание диаметром 40 футов. Внутри оно все еще сохраняет свою мозаику и другие внутренние элементы, добавленные в 5 веке, которые необычайно элегантны и приятны. Его дизайн чем-то напоминает дизайн храма в Спалато, но с аркадами, заменяющими повсюду горизонтальные наличники; столетия, прошедшего между этими двумя эпохами, было достаточно, чтобы завершить переход между двумя стилями.

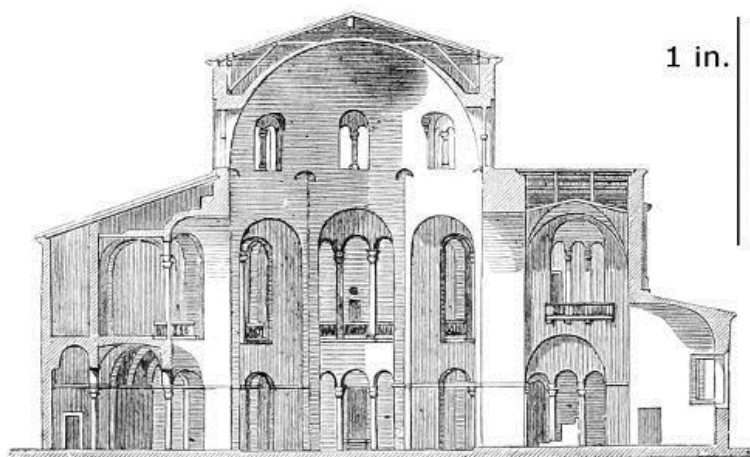




429. План Святого Витале, Равенна. (От Изабель.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

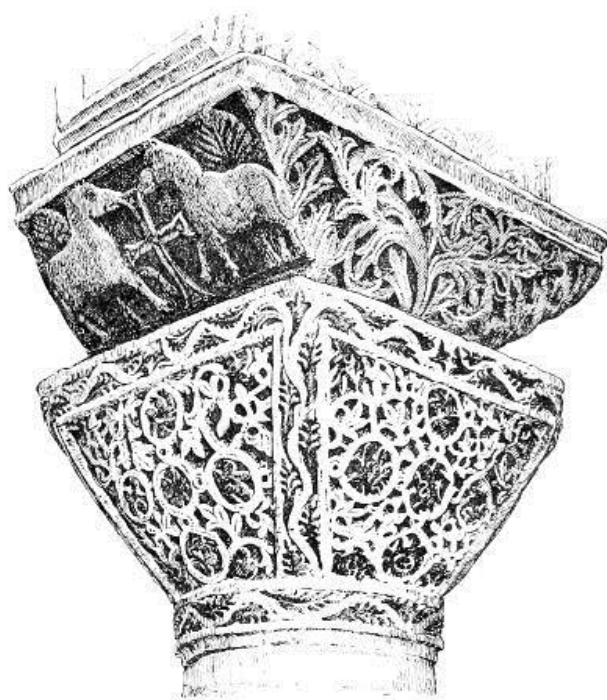
Гораздо интереснее этого огромная церковь Святого Витале, самая сложная и в то же время, пожалуй, самая красивая из круглых церквей того времени. По дизайну он почти идентичен церкви Святого Сергия в Константинополе (см. Гравюру на дереве № [311](#)), с которой он, несомненно, был скопирован, и, вероятно, греческими художниками из этого города. Он был построен во времена правления Юстиниана святым Экклезиусом, архиепископом престола, и освящен в 547 году, через восемь лет после взятия Равенны полководцами Юстиниана. Принципиальное отличие плана заключается в том, что он заключен в восьмиугольник, а не в квадрат, как в храме Святого Сергия, вероятно, для того, чтобы замаскировать неровность главного входа с улицы, которая не проходила ни по одной из сторон света. Ниши более высокие по пропорциям, чем у храма святого Сергия, а аркады нижнего этажа заменяют балки. Поскольку проходы были перекрыты деревянными крышами, пришлось поднять стены восьмиугольника выше,

чем у святого Сергия, а небольшие арки заменить обычными подвесными механизмами: подпружинивание купола диаметром 50 футов находится на уровне подоконника окон, арки которых, таким образом, образуют проходы в куполе.



430. Фрагмент собора Святого Витале, Равенна. (От Изабель.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Церковь построена из кирпича с толстыми швами на известковом растворе, купол сконструирован оригинальным образом с использованием полых горшков, вставленных концом одного в устье другого; легкость этого свода позволила строителям обойтись без огромных арок и контрфорсов, которые можно найти в Свято-Сергиевском соборе и в Sta. София. Аналогичная конструкция с горшками использовалась на Востоке для изготовления куполов и крыш,<sup>[291](#)</sup> и они образуют такой же постоянный метод, как и сам камень, в дополнение к стабильности, простоте конструкции и легкости, которые дает такой прием.



431. Столица в Сент-Витале, Равенна.

В наше время многое было сделано внутри, чтобы разрушить простоту первоначального облика здания; но все же есть приятный результат, достигнутый чередованием опор с круглыми колоннами, а также легкость и элегантность во всем дизайне, которые делают его непревзойденным в западном мире среди церквей такого класса. Похоже, его современники признавали это в той же степени, что и в наше время. Во всяком случае, Карл Великий скопировал его для своей собственной гробницы в Экс-ла-Шапель, и архитекторы многих других круглых зданий той эпохи, по-видимому, черпали вдохновение в этом.

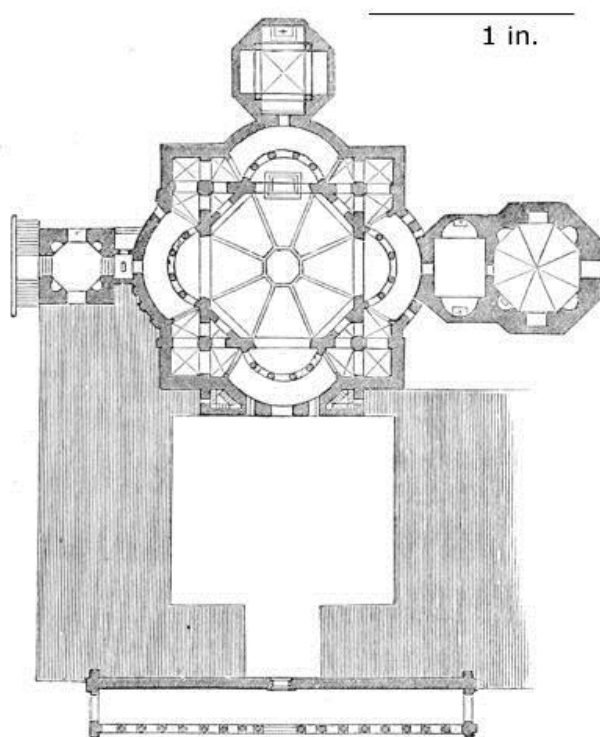


431a. Столица в Сент-Витале, Равенна.

Церковь Сан-Лоренцо в Милане, если бы она не была так сильно изменена в наше время, почти во всех отношениях превосходила бы Сан-Витале. Дата его возведения неизвестна, хотя это определенно должно быть во времена Юстиниана, если не раньше. Вплоть до 8 века это был кафедральный собор города. Он был сожжен дотла в 1071 году и восстановлен в 1119 году; возведенный затем купол упал в 1571 году, после чего претерпел свою последнюю трансформацию от рук Мартино Басси и Пеллегрини, которые так изуродовали его древние детали, что заставили многих современных исследователей усомниться в том, действительно ли он был таким старым, как о нем говорили.

Однако его план, по-видимому, остался неизменным и демонстрирует дальнейший прогресс в направлении того, что впоследствии стало византийским стилем, чего нельзя найти ни в Святом Сергии, ни в Сан-Витале. Фактически, это самая ранняя попытка объединить круглую церковь с церковью квадратной формы; и за исключением того, что четыре боковые колоннады представляют собой плоские сегменты кругов и что углы немного неуклюжи (возможно, из-за дополнений, внесенных в 1119 и 1571 годах, когда план купола был изменен на восьмиугольник, первоначальный купол, вероятно, был круглым и держался на четырех сферических подвесках), это один из самых успешных проектов, дошедших до нас с той ранней эпохи.

Купол в том виде, в каком он стоит сейчас, восьмиугольный, чего, конечно, не могло быть у первого купола. Его диаметр составляет 70 футов, что почти равно диаметру Минервы Медики, а весь внутренний диаметр здания составляет 142 фута.



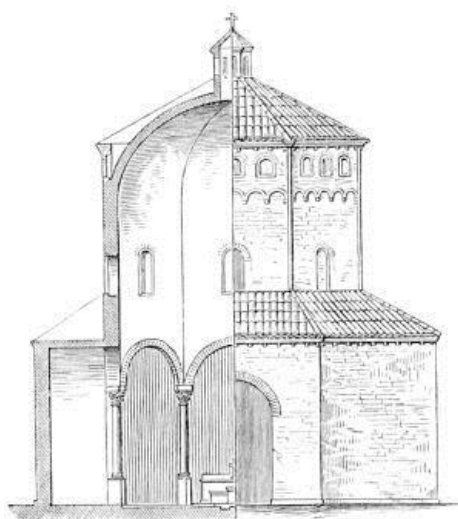
432. План Сан-Лоренцо в Милане. (Из Quast, "Altchristlichen" и др.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Перед церковью, на улице, находится красивая колоннада из колонн, позаимствованная из какого-то древнего храма - говорят, из храма, посвященного Геркулесу; она ведет к квадратному атриуму, ныне полностью лишенному боковых аркад; а это снова к фасаду, который был странно изменен в наше время. Напротив этого, к востоку от церкви, находится восьмиугольное здание, по-видимому, предназначенное как усыпальница; а с

северной стороны - похожее, хотя и меньших размеров. На юге находится баптистерий диаметром около 45 футов, к которому ведет притвор, выполненный таким же образом, как у Константина в Риме, и как в гробнице его дочери Констанции: все это, однако, было так болезненно изменено, что мало что осталось, кроме голого плана здания; тем не менее, есть достаточно, чтобы показать, что это одна из старейших и интереснейших христианских церквей Италии.

Здание, ныне известное как баптистерий во Флоренции, представляет собой восьмиугольник диаметром 108 футов. Как и последняя упомянутая церковь, первоначально она была кафедральным собором города и была возведена для того, чтобы служить таковым, по-видимому, во времена Теоделинды, королевы Лангобардов. Если это было так, то изначально здание, конечно, не имело своего нынешнего вида, и, скорее всего, те колонны, которые сейчас стоят в ряд вдоль стен, в то время стояли в центре, как в римских образцах. Если первоначальная крыша была деревянной, то, вероятно, она была двухэтажной, как у баптистерия Константина, или это мог быть купол из более прочных материалов, как у Штаба. Costanza.

В то же время, когда был построен новый собор, более старое здание, по-видимому, было реконструировано как внутри, так и снаружи Арнольфо да Лапо, и его форма и убранство настолько полностью изменились, что теперь его следует рассматривать скорее как здание 13 века, чем 6-го, в котором оно, по-видимому, было возведено изначально.<sup>[292]</sup>



433. Половина разреза, половина возвышения баптистерия в Новаре. (Из Остена.) Масштаба нет.

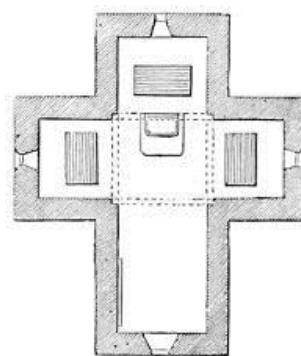
Баптистерий в Новаре, который, возможно, датируется временами Карла Великого, интересен тем, что в нем сохранились зачатки тех внешних галерей под крышей, которые образуют не только одну из самых распространенных, но и одну из самых красивых черт более поздних ломбардских и рейнских церквей. С высоты (гравюра на дереве № 433) легко увидеть, что послужило мотивом и как использовалось это устройство, первые следы которого датируются, возможно, еще баптистерием Ночера (гравюра на дереве № 428); ибо везде, где деревянная крыша была установлена над круглым сводом, очевидно, что внешние стены должны быть подняты выше подпружинения арки. Но ни в коем случае не было необходимости в том, чтобы эта дополнительная стена была такой же прочной, как та, что под ней, и было необходимо ввести свет и воздух в пространство между каменной и деревянной крышами. Добавьте к этому несоответствие эффекта при размещении светлой черепичной деревянной крыши на массивной сплошной

стене, и станет очевидно, что не только требования здания, но и истинные принципы вкуса требовали, чтобы эта часть была сделана как можно более светлой. Такие отверстия, как те, что были найдены в баптистерии в Новаре, наводили на мысль о способе, которым были предусмотрены эти предметы. Впоследствии это было применено в гораздо большей степени. Однако поначалу его, по-видимому, использовали только под сводами куполов, которыми итальянцы почти повсеместно увенчали промежуточные нефы и трансепты, и вокруг полудомов апсид; но впоследствии они так полюбили эту особенность, что ее часто устанавливают по бокам церквей под крышей нефа и приделов, а также — там, где ее вкус более сомнителен — под покатыми нефами крыши главного фасада.

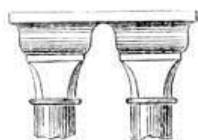
В ломбардском и рейнском стилях нет ничего более распространенного и красивого, чем эти галереи, аркады которых полностью отбрасывают тень от карниза без его неудобного выступа, в то время как маленькие шахты с их изящными капителями и легкими архивольтами обладают блеском, которым никогда не обладал ни один карниз. Действительно, они настолько прекрасны, что мы не удивляемся, обнаружив, что они приняты повсеместно; и их прекращение с введением остроконечного стиля было одной из величайших потерь, понесенных архитектурным искусством в те дни. Это правда, что они были бы совершенно несовместимы с тонкими стенами и легкими опорами остроконечной архитектуры, но можно с уверенностью утверждать, что ни одна особенность, привнесенная этими новыми стилями, не была столь же красива с теми галереями, которые они заменили.

Нет никаких сомнений в том, что многие другие подобные здания, относящиеся к той эпохе, все еще существуют в различных частях Италии; ибо более чем вероятно, что в то время, когда город не имел достаточного значения или паства была настолько многочисленна, что требовала более расширенного размещения базилики, почти все ранние церкви были круглыми. Однако они либо исчезли с течением времени, либо были настолько изменены, что стали почти неузнаваемыми. Как следствие, здесь мы снова подходим к разрыву в цепи нашей последовательности; и когда мы снова встречаемся с какими-либо круглыми зданиями в Италии, их черты настолько отчетливо выражены в готическом или византийском стиле, что их следует отнести к той или иной из этих модификаций. Истинному романо-византийскому стилю почти пришел конец, когда Альбоин Лангобард сделал себя хозяином большей части Италии примерно в 575 году.

Прежде чем оставить эту тему, в Равенне есть два небольших здания, мимо которых невозможно пройти, хотя их прямое отношение к истории этого предмета не так очевидно, как в случае с другими только что описанными зданиями. Первой и самой ранней является гробница Галлы Пلاцидии (гравюра на дереве № [302](#)), ныне известная как церковь Св. Назарио и Чельсо, и, должно быть, была возведена до 450 года. Она единственная среди всех гробниц того времени из-за отказа от круглой формы в пользу крестообразной. Такие формы, это правда, распространены в камерах курганов, а также среди катакомб, в то время как церковь, которую Константин построил в Константинополе и посвятил Апостолам, имея в виду ее, однако, как храм-усыпальницу, также была чем-то подобного плана. Однако, несмотря на эти примеры, эту форму следует рассматривать как исключительную, хотя ее миниатюрность (внутри она составляет всего 35 футов на 30), возможно, может стать причиной любого каприза. Его большой интерес для нас заключается в том, что он сохранил не только свою примитивную архитектурную форму (купол, опирающийся на маятники, и один из немногих примеров, когда и купол, и маятники являются частью одной сферы), но и свои полихромные украшения почти в их первоначальном законченном виде (Гравюра на дереве [302](#)). Три ветви креста, образующие вместилища для трех саркофагов, безусловно, приятны на вид, но осуществимы лишь в небольших масштабах.

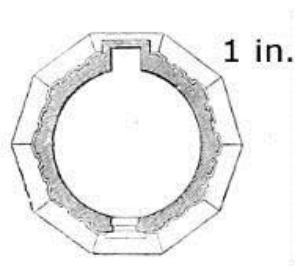


434. Гробница Галлы Плацидии, Равенна. (Из Кваст.) Масштаба нет.

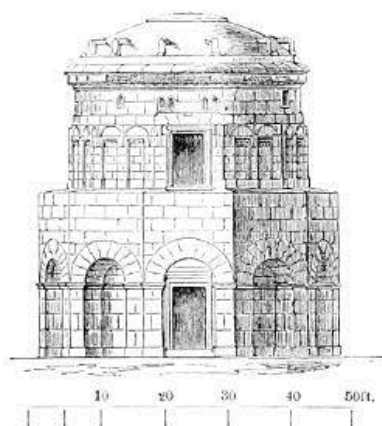




435. Капитель колонн, образующих перистиль вокруг гробницы Теодориха. (Из Хюбша.)



436. План гробницы Теодориха. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



437. Возвышение гробницы Теодориха, Равенна. (From Isabelle, 'Édifices Circulaires.')

Гораздо интереснее этого — по крайней мере, с архитектурной точки зрения — гробница Теодориха, готического короля, ныне известная как Ротонда Санта-Мария. Нижний этаж снаружи представляет собой десятиугольник, окружающий крестообразный склеп. Его диаметр составляет 45 футов, каждая грань украшена глубокой нишей. Они поддерживают плоскую террасу, на которой первоначально стоял ряд небольших колонн, поддерживающих арки, окружавшие верхний этаж. Все они были удалены, хотя их форму можно восстановить по найденным фрагментам, и как показано на гравюре на дереве № [435](#). На лицевой стороне самой гробницы имеются углубления для архитравов и сводов, которые они поддерживали. Самой необычной частью здания является крыша, которая образована из одной большой плиты, выдолбленной в форме плоского купола — внутренний диаметр 30 футов, внешний 35 футов в диаметре — и которая, безусловно, образует одно из самых уникальных и подходящих покрытий для гробницы, которое, возможно, где-либо можно найти. У края находится ряд выступающих выступов, которые, очевидно, первоначально использовались в качестве ручек, с помощью которых огромная масса поднималась в свое нынешнее положение. В центре купола находится небольшой квадратный пьедестал, на котором, как говорят, когда-то стояла урна с прахом его основателя.

Моделью этого здания, вероятно, послужил Молл Адриана, который Теодорих видел и, должно быть, восхищался им во время своего знаменитого визита в Рим. Многоугольное расположение фасада и замена горизонтальных наличников аркадами были лишь теми изменениями, которые с течением времени оказались необходимыми. Но здание древнего мира, на которое оно больше всего похоже, - это Тур Магне в Ниме. В обоих случаях мы

имеем многоугольный цокольный этаж, содержащий большую камеру, а над ним снаружи узкий выступ, к которому ведут пролетающие ступени. Сейчас мы не можем сказать, что венчало французский пример, хотя факт наличия урны, венчающей гробницу в Равенне, указывает на идентичное происхождение, но мы должны получить большее количество примеров, прежде чем сможем сделать какие-либо положительные выводы относительно происхождения таких форм. Между тем, однако, независимо от того, рассматриваем ли мы уместность форм, прочность конструкции или простоту украшений и деталей, эту гробницу в Равенне не превзойдет ни одно сооружение такого класса и возраста.

Хотя исследование ранней истории этих круглых форм церквей не так важно, как изучение прямоугольных базилик, оно чрезвычайно интересно с точки зрения влияния, которое они оказали на последующее развитие стиля. В Италии, вероятно, половина ранних церквей были круглыми в плане; и одна такая до сих пор обычно сохраняется при каждом соборе в качестве баптистерия. Однако, за исключением этой цели, форма, как правило, была заменена: прямоугольная конструкция была намного проще в изготовлении, ее можно было расширить и в целом она больше соответствовала ритуалу христианской общины. Во Франции круглая форма рано впиталась в базилику, образовав Шевет, или апсиду. В Германии ее судьба была во многом такой же, как в Италии, но ее вытеснение произошло раньше и более полно. Известно, что в Англии существует около полудюжины примеров, а в Испании их еще предстоит обнаружить.

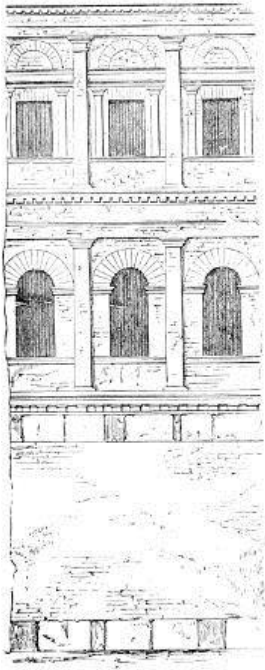
Если бы готические архитекторы занялись расширением и доработкой круглой формы с таким же рвением и мастерством, какие были продемонстрированы в этой задаче их византийскими собратьями, они, вероятно, могли бы создать нечто гораздо более красивое, чем даже лучшие из наших средневековых соборов; но когда варвары начали строить, они обнаружили, что квадратная форма с ее прямыми линиями проще и удобнее в постройке. Таким образом, случилось, что задолго до того, как они стали такими же цивилизованными и опытными, какими были жители Востока, когда приступили к выполнению этой задачи, жители Запада придали прямоугольной форме необычайную красоту и приспособили ее к своему ритуалу, а свой ритуал - к ней. Таким образом, это стало священной и уместной формой, и, следовательно, круглые или куполообразные формы никогда не допускались к справедливому суду в Западной Европе.

## СВЕТСКИЕ ЗДАНИЯ.

Сейчас в Италии можно найти очень мало остатков светских зданий в раннехристианском стиле. Дворец Теодориха в Равенне, хотя и сильно изуродованный, пожалуй, самый лучший и совершенный. Во всех своих деталях он очень похож на дворец Диоклетиана в Спалато, но особенно на Золотые ворота и наиболее богато и наименее классически украшенные части этого здания, но с большим количеством лепнины и деталей, которые, по-видимому, принадлежат более позднему стилю.

Другое здание, хотя, возможно, и более раннее, - это то, которое сейчас называется палаццо делле Торре в Турине, и которое все еще сохраняет архитектурный облик римского амфитеатра, но настолько изменено здравым смыслом, что пилястры откровенно воспринимаются как чисто декоративные элементы, имеющие лишь небольшой выступ. Подобный стиль работы можно найти в Бордо в том, что известно как "Дворец Галлиен", но на самом деле является фрагментом амфитеатра, построенного императором Галлиеном (260-268 годы н.э.). Образец в Турине построен из кирпича больших размеров 15 на 11 дюймов, что в сочетании с его характером и стилем побудило М. Каттанео отнести его к 3-му или 4-му веку нашей эры; однако из-за нехватки современных примеров чрезвычайно сложно проследить точную историю стиля в то время. в этом возрасте.





438. Palazzo delle Torre, Turin. (From Osten's 'Bauwerke in der Lombardei'.)

В таком прогрессивном искусстве, как архитектура, всегда очень трудно, иногда невозможно, установить точную дату, когда заканчивается один стиль и начинается другой. В искусстве, столь по преимуществу церковном, каким в те дни была архитектура, вероятно, будет безопаснее искать в анналах Церкви, а не в государственных, дату, когда истек срок существования униженного римского стиля, породив, подобно фениксу, романский. С этой точки зрения не может быть никаких сомнений в том, что правление Григория Великого (с 590 по 603 год н.э.) следует рассматривать как период, когда латинский язык и римский стиль архитектуры перестали использоваться вообще или даже повсеместно.

После этой даты мы проходим через пять столетий пробных попыток сформировать новый стиль, и в эпоху другого Григория VII мы наконец обнаруживаем, что романский стиль освободился от прежних традиций и неуклонно движется вперед с четко определенной целью. То, что было начато под мягким влиянием Теоделинды во Флоренции в 600 году, было завершено в 1077 году под более твердым руководством Матильды в Каноссе.

## ГЛАВА IV.

### ЛОМБАРДСКАЯ ГОТИКА С КРУГЛЫМИ СВОДАМИ.

#### Содержание.

Часовня во Фриули—Церкви в Пьяченце и Новаре—Св. Микеле, Павия—св. Амброджо, Милан—Кафедральный собор, Пьяченца—Церкви Вероны—Церкви Тосканеллы—Круглые церкви—Башни.

Когда в первые века христианской эры огромная масса готского варварства двинулась вверх по долине Дуная на запад, одно большое подразделение последовало по этой реке к ее истоку, а оттуда проникло в долину Рейна и поселилось в ней. Хотя они были достаточно многочисленны, чтобы почти полностью уничтожить все следы прежней цивилизации, у них практически не было собственного стиля, и представляется вероятным, что зданий, оставленных римлянами, было достаточно для удовлетворения ранних потребностей народа.

Другая большая часть орды повернула к Земмерингским Альпам и, проникнув в Италию через Удине и Конельяно, обосновалась в долине реки По. Возможно, они были столь же многочисленны, как и другие; но Италия в те дни была гораздо более густонаселенной, чем Германия, и, следовательно, жители могли сопротивляться уничтожению гораздо успешнее, чем к северу от Альп, и даже там, где новый элемент преобладал наиболее сильно, его влияние ощущалось гораздо меньше, чем в более малонаселенных рейнских провинциях. Обычно это было более заметно на побережье, чем в глубине страны. Венеции тогда не существовало, и Равенна, хотя и была захвачена, стала великим центром романо-византийского искусства. Пиза и Лукка сопротивлялись повсюду. Флоренция была разделена. Влияние варваров сильно ощущалось в Сиене, более слабо - в Орвието; но там оно было остановлено влиянием Рима, который на протяжении всего средневековья оставался почти незагрязненным.

Несмотря на почти непреодолимый барьер Альп, который простирался между ними, и различные влияния, которым они подвергались, связь между северными и южными ордами оставалась тесной на протяжении всего средневековья. Милан был в такой же степени немецким, как и итальянским; и действительно, за исключением несколько более высокой степени элегантности южных образцов, иногда чрезвычайно трудно отличить дизайн ломбардских и рейнских церквей. Однако по мере того, как шли средние века, разрыв между двумя стилями расширялся; и в более поздних школах, отмеченных выше, нетрудно увидеть, как Италия постепенно освобождалась от немецкого влияния, пока, наконец, они не превратились в отдельные и антагонистические нации, практикующие два стиля искусства, которые имели очень мало общего друг с другом.

Кем бы ни были варвары, которые в V и VI веках наводнили Италию — австроготами, визи-готами или лангобардами, — они определенно не принадлежали ни к одной из великих строительных рас мира. Мало у кого когда-либо были лучшие возможности, чем у них, использовать свою легко нажитую добычу в архитектурном великолепии, если у них был хоть какой-то вкус в этом отношении; но, хотя мы повсюду слышим об основании

церквей и пожертвованиях церковным учреждениям в период Карловингов, ни одно важное здание той эпохи не дошло до нашего времени. Монументальная история раннего романского стиля в Италии, по сути, остается таким же пустым местом, как и в саксонской Англии. Одно или два круглых здания сохранились относительно целыми; несколько небольших часовен посвящают нас в секреты стиля, но ни одно сколько-нибудь важное сооружение не свидетельствует о великолепии ломбардского королевства на Севере Италии. Они, должно быть, были арийцами, и только в начале 11 века, когда их кровь была полностью смешана с кровью коренных жителей и произошло полное слияние рас, мы находим возведенные здания монументального характера, которые сохранились до наших дней.

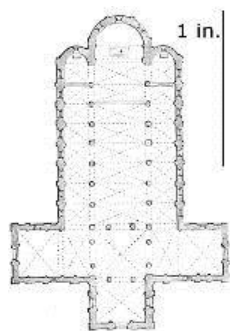
Среди небольших памятников той эпохи ни один не сохранился более полным и менее измененным, чем маленькая часовня во Фриули; которая, хотя и чрезвычайно мала (всего 18 футов на 30 внутри стен), интересна тем, что сохранила все свои украшения почти в точности такими, какими они были оставлены Гертрудой, герцогиней Фриули, которая возвела ее в 8 веке. Он демонстрирует значительную элегантность в деталях, и скульптура намного лучше, чем стала впоследствии, хотя, возможно, ее самой замечательной особенностью является пересекающийся свод, который ее покрывает — *pulchre testudinatum*, как называет это старая хроника. Это одно из многих доказательств того, как рано была введена эта черта, которая впоследствии стала формирующим принципом всего готического стиля и была столь же существенной его характеристикой, как колонны и антаблементы пяти ордеров были характерными чертами классических стилей Греции и Рима. Как уже отмечалось, именно эта необходимость в каменной крыше была проблемой, которую предстояло решить архитекторам, и для достижения которой стиль принял почти все те формы, которыми в нем так восхищаются.



439. Часовня во Фриули. (Из Гайабо.)

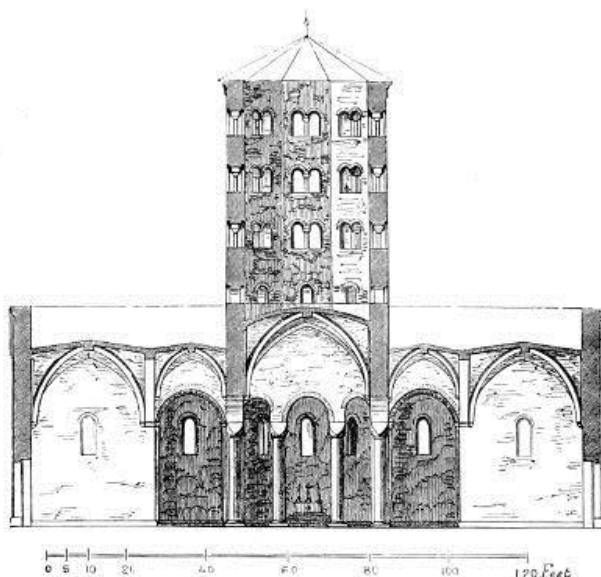
От этого примера эпохи Карловингов мы обязаны перейти к 11-12 векам, первой великой строительной эпохе лангобардов. Это правда, что в Павии, Вероне или вообще в любом другом городе Ломбардии нет ни одной важной церкви, первоначальное основание которой нельзя было бы отнести к гораздо более раннему периоду. До того, как каноны архитектурной критики были должным образом поняты, антиквары были склонны полагать, что в существующих ныне зданиях они видели идентичные сооружения, возведенные в период ломбардского владычества. Однако либо из-за грубой конструкции ранних зданий, либо из-за того, что они были слишком малы или слишком бедны для возросшего населения и богатства городов в более поздний период, каждая из первоначальных церквей исчезла и была заменена более крупным и лучше построенным зданием, украшенным всеми усовершенствованиями, которые опыт веков привнес в строительство религиозных сооружений.

Судя по грубости самых ранних церквей, которые, как мы знаем, были возведены в 11 веке, очевидно, что достигнутый прогресс до этого периода ни в коем случае не был равен тому, что было достигнуто в течение следующих двух столетий.

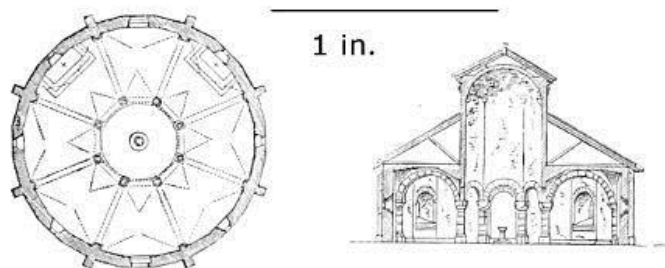


Это видно из плана и раздела храма Святого Антонио в Пьяченце (гравюры на дереве № [440](#) и [440a](#)), построенного в первые годы 11 века и освященного в 1014 году епископом Зигфридом.

440. План Сан-Антонио, Пьяченца. (Из Остен.<sup>[293]</sup>) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма<sup>[294]</sup>



440a. Часть церкви Сан-Антонио в Пьяченце. (Из Остена.)

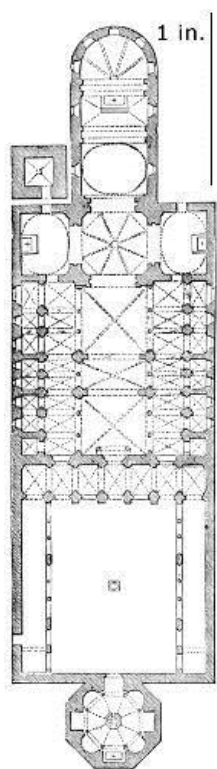


441. План и разрез баптистерия в Асти. (Из Остена.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Его расположение несколько своеобразно; трансепты находятся ближе к западному концу, а восьмиугольная башня, возвышающаяся над перекрестком, опирается на восемь колонн, квадрат завершают четыре многоугольные опоры. Однако важно отметить, насколько полностью этот стиль освободился от всех римских традиций. Возник новый стиль, столь же существенно отличающийся от раннехристианского, как стиль Кельнского или Йоркского собора. Архитектор снова волен разрабатывать свои собственные проекты, не ссылаясь ни на что, кроме требований самих зданий. План, действительно, все еще напоминает базилику; но таковы и все планы средневековых соборов, и мы можем проследить восходящие к предыдущему стилю формы колонн, простенков и арок, которые они поддерживают. Все они были заимствованы из римского искусства, но оригиналы забыты, и новый стиль полностью независим от старого. Вся церковь также покрыта пересекающимися сводами, которые стали неотъемлемой частью дизайна, придавая ему принципиально иной характер. Снаружи вводятся контрфорсы — это, правда, робко, но так часто, что становится очевидным, что уже не существовало непреодолимых возражений против увеличения их количества или глубины, как только потребовались дополнительные опоры для более широких арок.

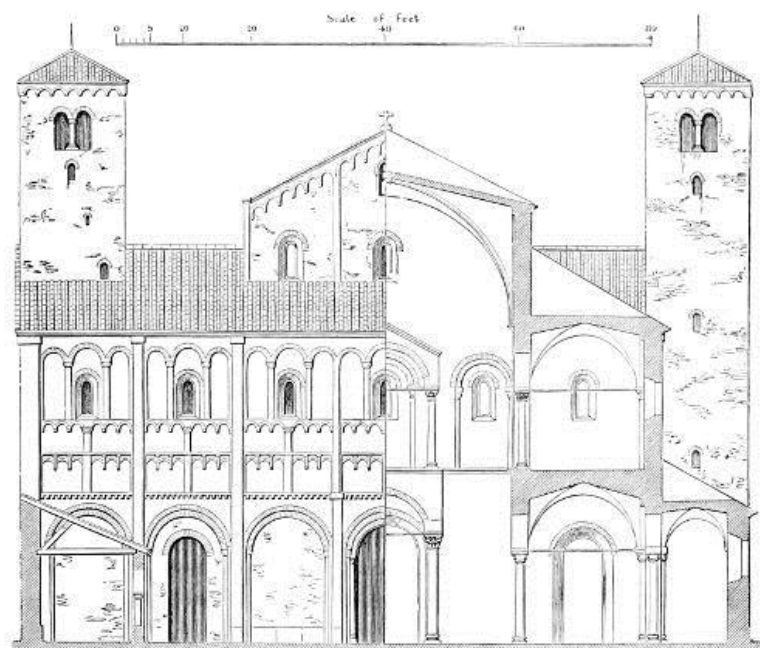
Окна, как и во всех итальянских церквях, маленькие, поскольку итальянцы никогда не покровительствовали искусству росписи по стеклу, всегда предпочитая фрески или картины на непрозрачной основе. В их ярком климате требовались только очень маленькие отверстия, чтобы пропускать достаточное количество света, не нарушая того эффекта тени, который так благоприятен для архитектурного величия.

Будучи приходской церковью, к этому зданию не был пристроен баптистерий; но в Асти есть баптистерий (гравюра на дереве № [441](#)), настолько похожий по стилю и возрасту, что его план и разрез, если сравнить их с Сан-Антонио, дадут очень полное представление о ломбардской архитектуре начала XI века, когда она полностью избавилась от римского влияния, но еще не начала сочетать новоизобретенные формы с тем изяществом и красотой, которые отличают ее более законченные образцы. Одной из особенностей этого здания является царящий внутри полумрак: в куполе абсолютно нет окон, а окна в проходах настолько малы, что даже в Италии внутри, должно быть, всегда царила сравнительная темнота.



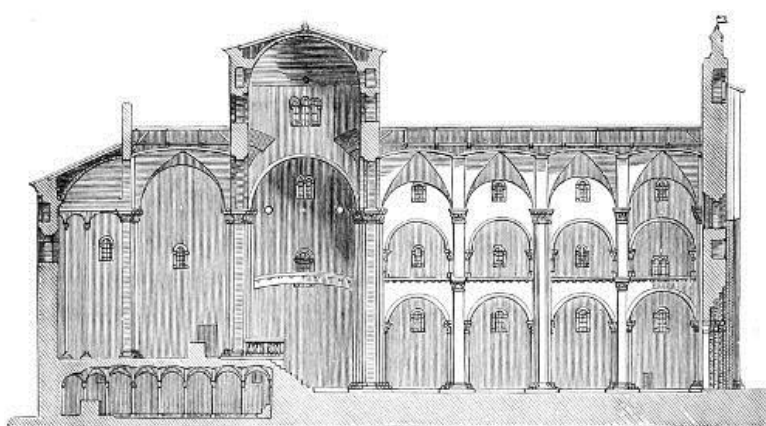
442. План  
собора в  
Новаре.  
Масштаб 100  
футов на 1  
дюйм.

Кафедральный собор Новары, который в своем нынешнем состоянии является одним из самых важных зданий 11 века на севере Италии, демонстрирует дальнейшее развитие стиля. Здесь полностью понятны соединение и группировка опор, а разделения часовен, образующие внешний проход, на самом деле являются скрытыми контрфорсами. Итальянцы так и не смогли избавиться от своего пристрастия к плоским стенам, и им никогда не нравились смелые внешние выступы, которыми так восхищаются по ту сторону Альп. Поэтому они с радостью прибегли к этому средству, чтобы скрыть их; а когда это было недоступно, они использовали металлические стяжки, чтобы противостоять натиску арок — прием, который можно найти даже в этом примере. Как видно из прилагаемого плана, атриум, соединяющий базилику с баптистерием, сохранен, что, по-видимому, было почти универсальным устройством в те ранние времена. Наполовину разделенный фасад (Гравюра на дереве № [443](#)) очень отчетливо показывает, как далеко тогда зашло изобретение нового стиля; ибо, за исключением нескольких коринфских колонн, позаимствованных из более старого здания, в нем нет и следа устаревшей римской архитектуры. Дизайн фасада объясняет, что подсказало пизанским архитекторам форму, к которой они приспособили свои романские детали. В обоих стилях аркада была оригинальной моделью всей системы орнамента. В этом случае он используется сначала как разгрузочная арка, затем как простое повторение полезного элемента и, наконец, без колонн, как простая декоративная веревочная дорожка, которая впоследствии стала самым любимым украшением не только в Италии, но и во всей Германии.



443. Высота и разрез фасада собора в Новаре. (Из Остена.)

Как ни интересен такой пример для архитектурного антиквара, который прослеживает прошлое и пытается понять формы нового стиля, было бы трудно представить себе что-либо более уродливое и менее художественное, чем такой фасад, как в Новаре или в Сан-Антонио, которые цитировались последним. Их единственным достоинством является их история и выражение грубой энергии, столь характерной для людей, которые их воздвигли.



444. Квартал Сан-Микеле, Павия. (Из Азенкура.) Масштаба нет.

Церковь Сан-Микеле в Павии, принявшая свой нынешний вид либо в конце 11-го, либо в начале 12-го века, является одной из самых интересных построек того времени и сама по себе обладает всеми характеристиками совершенной готической церкви с круглыми сводами. Действительно, вряд ли есть что-либо заслуживающее упоминания, что было изобретено после этой даты, за исключением стрельчатой арки — весьма сомнительное усовершенствование — и оконного орнамента, который итальянцы никогда сердечно не принимали и не понимали. Раздел (гравюра на дереве № [444](#)) показывает общее расположение Сан-Микеле в его нынешнем состоянии. Исследования М. де Дартейна,<sup>[295]</sup> однако, показали, что при первом строительстве неф был перекрыт двумя квадратными



четырёхсторонними сводами, как на самом деле можно было догадаться по разнице в размерах <sup>(296)</sup> центральной и двух других опор. Существующие продолговатые сводчатые отсеки датируются 15 веком, когда вторичные шахты были подняты над шахтами первого этажа пирсов 1 и 3. На разрезе, однако, видно, что хорошо заметные сводчатые шахты тянутся от пола к крыше, что арки опор в стене, вероятно, отчетливы и хорошо видны, и что углы этих опор смягчены и украшены шахтами и другими второстепенными элементами. В целом, очевидно, что то разделение труда (если можно употребить это выражение), которое было столь характерно для истинно готического стиля, здесь было понято в совершенстве, каждая часть имела свою собственную функцию и рассказывала свою собственную историю. Для завершения стиля требовалось всего лишь немного опыта, чтобы выбрать наилучшие и наиболее приемлемые пропорции по размеру и прочности. За столетие со дня основания этой церкви был достигнут необходимый прогресс; столетие спустя он зашел слишком далеко, и художественная ценность стиля была утрачена из-за простого масонского совершенства. Сан-Микеле и другие церкви того времени терпят неудачу главным образом из-за чрезмерной тяжести деталей и определенной неуклюжести конструкции, которая, хотя и не лишена ценности как выражение мощи, требует утонченности, необходимой для настоящего произведения искусства. Внешне одной из самых приятных особенностей этой церкви является апсида с ее круглой галереей. В итальянских церквях галерея обычно представляет собой простой ряд похожих аркад; здесь, однако, она разбита на три больших отдела соединенными шахтами, выступающими из земли, и они снова разделены отдельными шахтами, проходящими аналогичным образом по всей высоте апсиды. Таким образом, галерея не только становится частью всего дизайна, вместо того чтобы выглядеть как возможная запоздалая мысль, но и вносит приятное разнообразие, что немало усиливает приятный эффект здания.



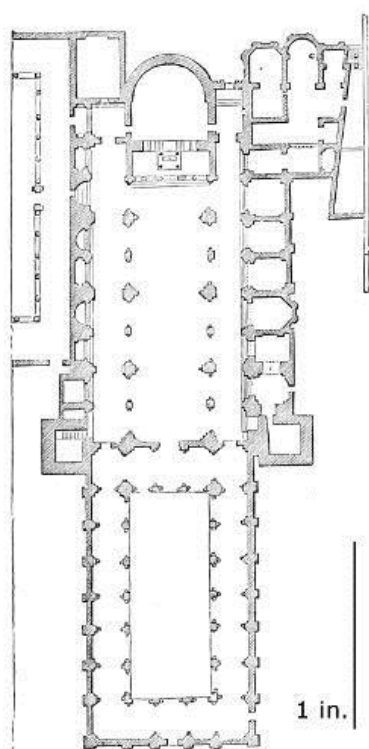
445. Вид на апсиду Сан-Микеле, Павия. (From Du Somerard, 'Les Arts au Moyen-Age'.)



В Павии есть по крайней мере еще две церкви, которые, хотя и изменены во многих частях, сохранили свое апсидальное расположение в довольно совершенном виде. Один из них, Сан-Теодоро (1150 г.), возможно, был несколько позже Сан-Микеле, и его галерея разделена на три ряда аркад рельефными плоскими контрфорсами, выступающими из земли. В другом, Сан-Пьетро-ин-Сьело-д'Оро, датированном 1132 годом, аркада вокруг апсиды отсутствует, хотя и присутствует в центральном куполе. Кроме того, он имеет две второстепенные апсиды изящного дизайна, но уступающие другим образцам.

Хотя Милан, должно быть, был богат церквями того времени, единственная, которая сейчас сохранилась в относительно целостности, - это Сан-Амброджо, который настолько интересен, что почти компенсирует его необычность. Исторические свидетельства показывают, что церковь существовала здесь с очень ранних времен. Он был перестроен в 9 веке епископом Анжельбертом при содействии щедрого Людовика Благочестивого, а епископ Анспертус пристроил атриум; но, кроме апсиды и башни "каноников", даже от этой церкви ничего не осталось, все остальное было перестроено в 11 или 12 веке. Во время поздней реставрации были обнаружены основания некоторых колонн церкви 9 века, и одна из них сейчас видна в ограде кафедры.

Расположение здания будет понятно из прилагаемого плана, на котором показаны как атриум, так и церковь. Первый фактически является нефом; другими словами, если бы церковь была возведена на более холодной и штормовой стороне Альп, к атриуму был бы пристроен вестибюль, и он был бы перекрыт крышей; и тогда план был бы почти идентичен плану Северного собора.

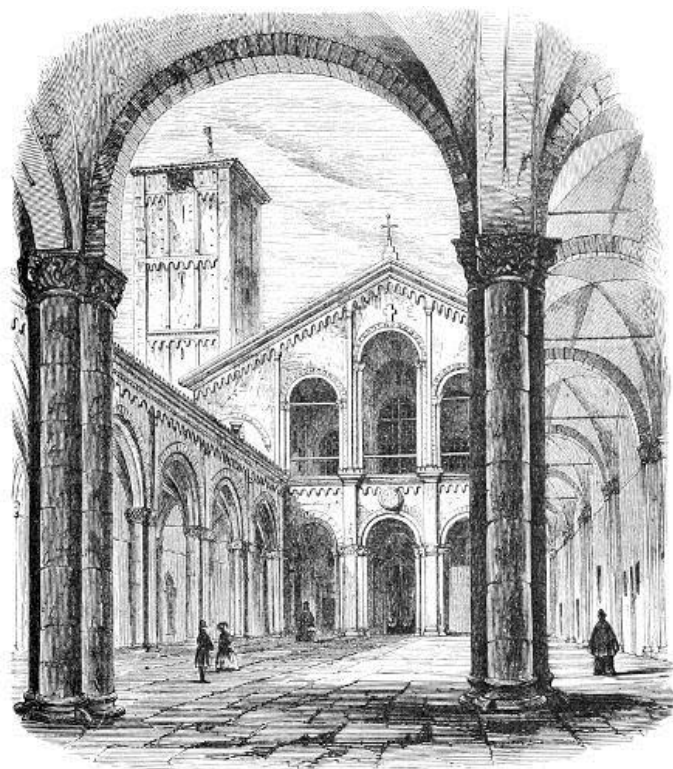


446. План Сан-Амброджо, Милан. (Из Феррарио.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Третий (раздельный) отсек был реконструирован в 14 веке с двумя продолговатыми четырехсторонними сводами, но сейчас они заменены раздельными сводами. Купол, вероятно, является пристройкой конца 12 века, и он возвышается над тем, что в противном случае было бы четвертым пролетом церкви. Как бы то ни было, атриум (гравюра на дереве № 446) является в высшей степени приятным дополнением к фасаду, удаляющим церковь от шумного внешнего мира и своим тихим уединением способствующим возникновению того чувства благочестия, которое так подходит для входа в место поклонения. Фасад самого здания, однако, как и атриум, только кирпичный, является одним из лучших проектов своего времени; верхняя лоджия, или открытая галерея, из пяти смелых, но неравных арок, создает больше тени, чем фасад в Пизе, без множества мелких деталей, сгрудившихся там вместе, и с гораздо большей архитектурной уместностью и изяществом. Как видно из атриума, с его двумя башнями, по одной с каждой стороны, он образует композицию, едва ли превзойденную какой-либо другой в этом стиле.

В настоящее время отреставрированном виде сводчатый интерьер отличается простотой и эффектными линиями, а также является музеем экклезиологических древностей высшего класса. Серебряный алтарь Ангильберта (835 г. н.э. 835 г. н.э.) не имеет себе равных ни по богатству, ни по красоте дизайна среди подобных, которые, как известно, существуют в других местах, и балдахин, который его венчает, также отличается исключительной красотой: как и некоторые из его старых гробниц, выполненных в раннем христианском стиле. Ее мозаики, кафедра и бронзовые двери, не

говоря уже о медном змее, который, как говорят, был воздвигнут Моисеем в пустыне, и бесчисленных других реликвиях, делают эту церковь одной из самых интересных в Италии, если не во всей Европе.



447. Атриум Сан-Амброджо, Милан. (Из Феррарио.<sup>[297]</sup>)

Вообще говоря, самая красивая часть ломбардской церкви - это ее восточная оконечность. Апсида с ее галереей, трансепты и, прежде всего, купол, который почти неизменно венчает их пересечение с хорами, составляют группу, которая всегда производит приятное впечатление и очень часто является высокохудожественной и красивой. Стороны нефа тоже часто хорошо спроектированы и уместны; но, едва ли за единственным исключением, западный конец, или входной фасад, сравнительно невзрачен. Здание кажется отрезанным на определенной длине без какой-либо соответствующей отделки или чего-либо, что уравнивало бы смелые выступы на восток. Французские соборы, напротив, хотя и полностью избавлены от этого недостатка благодаря своим смелым западным башням, в восточных частях им, как правило, недостает центрального купола или башни. Только английские готические архитекторы понимали правильное сочетание трех частей. Итальянцы, когда они представляли башню, почти всегда использовали ее как отдельный объект, а не как часть дизайна церкви. Вследствие этого фасады их церквей часто являются наименее удачными частями композиции, несмотря на усилия и количество украшений, расточаемых на них.



448. Фасад собора в Пьяченце. (Из Шапюи, "Монументальный Мойен-Эгэ".)

Возведение собора в Пьяченце является прекрасной иллюстрацией общего подхода к оформлению западного фасада здания не только в 11-12 веках, но и позже, когда у церкви вообще был фасад, поскольку итальянцам, похоже, редко удавалось удовлетворить себя этой частью своих проектов, и, как следствие, очень многие из их самых важных церквей даже сейчас не были достроены в этом отношении.

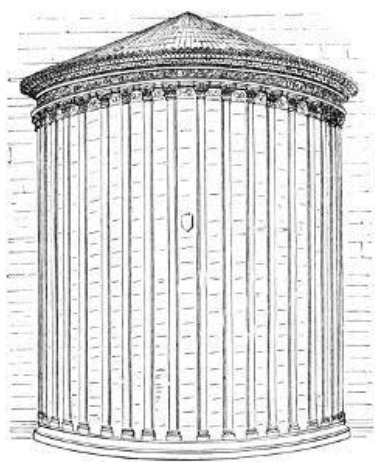
Вместо ниш в дверях, как это было принято по эту сторону Альп, итальянцы добавили выступающие веранды, часто значительной глубины, поддерживаемые двумя или более небольшими колоннами, обычно опирающимися на спины символических животных. Ни одна часть этих портиков, как архитектурное сооружение, не может считаться достойной какой-либо похвалы; ибо, во-первых, колонна, установленная на спине животного, является аномалией и абсурдом, а чрезвычайная прочность колонн по сравнению с массой, которую они поддерживают, настолько бросается в глаза, что даже ее универсальность не может примирить глаз с диспропорцией. В данном случае крыльцо имеет высоту в два этажа, верхний представляет собой нишу для скульптуры. Поэтому его почти точное сходство с входным крыльцом внизу является недостатком. Наверху обычно есть галерея, иногда только в центре; иногда, как в этом случае, по бокам, хотя часто она проходит совершенно поперек; и в центре над ней почти неизменно находится круглое окно, узор которого часто не только искусно, но и красиво украшен листвой и различными скульптурными элементами.

Над ним обычно находится одна из упомянутых ранее открытых галерей, идущая вдоль ската крыши, хотя часто, как в этом случае, ее заменяют простым поясом из полукруглых арок, что наводит на мысль о аркаде, но на самом деле всего лишь украшение.

ВЕРОНА.

Почти каждый крупный город Ломбардии демонстрирует местные особенности в своем стиле, проистекающие из каких-либо расовых различий или традиций. Большинство из них неизбежно должно быть опущено в произведении, подобном настоящему, но некоторые настолько заметны, что требуют особого упоминания. Среди них веронский кажется наиболее заметным и интересным. Этот римский город стал любимой столицей Теодориха Гота — Дитриха Бернского, как называли его старые немцы, — и был им украшен множеством благородных зданий, которые либо погибли, либо были забыты. В трудах его друга Кассиодора есть отрывок, который до сих пор был камнем преткновения для комментаторов, но, кажется, находит объяснение в зданиях здесь и указывает на происхождение способа украшения, на который стоит обратить внимание. Говоря об архитектуре своего времени, он говорит о “тонкости колонн, похожих на тростинки, из-за чего создается впечатление, что высокие массивы зданий опираются на вертикальные копы, которые по своей сути похожи на полые трубки”.<sup>[298]</sup> Можно было бы предположить, что это относилось исключительно к металлической архитектуре, следы использования которой мы находим на росписях в Помпеях и в других местах.<sup>[299]</sup> Но контекст едва ли подтверждает это, и он, вероятно, намекает на каменную или мраморную архитектуру, которая в период упадка истинного искусства стремилась в определенной степени имитировать легкость, которую металлическая форма сделала любимой.

Возвращаясь к Вероне: —Апсида собора, по-видимому, принадлежала более древнему сооружению, чем то, к которому она сейчас пристроена, как это часто бывало, поскольку она является самой прочной, а также самой священной частью здания. Как видно на гравюре на дереве (№ 449), оно украшено пилястрами классического дизайна, но более утонченными, чем любые найденные в других местах; так что я не могу не предположить, что это либо одно из идентичных зданий, о которых упоминает Кассиодор, либо, по крайней мере, ранняя копия одного из них.



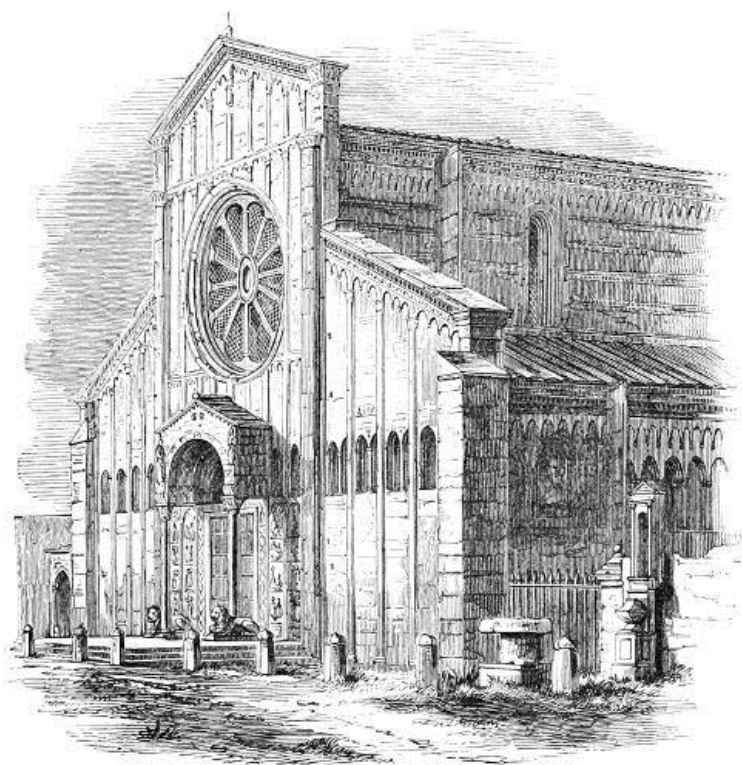
449. Апсида  
кафедрального собора,  
Верона. (Из "Истории  
архитектуры" Хоуп.)

В гораздо более поздний период, в 12 веке, прекрасная церковь Сан-Зеноне демонстрирует следы того же стиля оформления (гравюра на дереве № 450), пилястры здесь используются почти такие же тонкие, как в соборе, но такие элегантные и так изящно выполненные, что образуют одно из самых красивых украшений стиля. Однажды введенный, он, конечно, повторялся в других зданиях, хотя редко применялся в такой степени или с таким изяществом, как в этом случае. Действительно, будь то внутри или снаружи, Сан-Зеноне можно рассматривать как один из самых приятных и совершенных образцов стиля, которые можно найти на Севере Италии.

Кафедральный собор в Модене - еще один хороший пример, хотя и не обладающий какими-либо особенностями особой новизны или заслуживающий особого упоминания. Кафедральный собор в Парме также важен, хотя и не столь приятен. Действительно, едва ли в каком-либо городе в долине реки По нет более или менее совершенных церквей того времени, ни одна из которых не имеет каких-либо важных особенностей, которые не были показаны выше, за исключением, возможно, апсиды церкви Сан-Донато на Мурано близ Венеции, которая украшена богатством мраморного убранства, которого никогда не достигал более чистый готический стиль, и которое дает право этой церкви быть в одном ряду скорее с византийскими, чем с ломбардскими зданиями, о которых мы рассказываем, или стилем настолько любопытно исключительным, что делает



ее одной из самых интересных церквей в историческом плане., встречается на севере Италии.



450. Фасад Сан-Зеноне, Верона. (Из Шапуи.)

Недавние открытия в Сирии <sup>[200]</sup> почти без сомнения доказали, что резные плиты, которыми она украшена снаружи, были позаимствованы из какого—то оскверненного здания на побережье Сирии - разрушенного , вероятно, мусульманами — и привезены в Венецию, вероятно, в то время, когда церковь приобрела останки Сан-Дonato, в начале 12 века. Привезенные тогда или в более ранний период, они относятся к эпохе Юстиниана, несомненно, пришли с Востока и, смешанные с итальянскими деталями того периода, создают внешний вид, столь же живописный, сколь и интересный для изучающего историю искусства тех дней.

Чрезвычайно трудно провести грань между остроконечным и округло-арочным готическими стилями в Италии. Первое было настолько очевидно иностранным импортом, его так неохотно принимали и так мало понимали, что оно продвигалось вперед, но очень медленно. Даже, например, в церкви в Верчелли, которую обычно называют самым ранним примером остроконечного стиля в Италии (построена в 1219-1222 годах), нет ни остроконечной арки, ни каких-либо следов таковой снаружи. Все окна и проемы имеют круглую форму, и, за исключением арок и сводов, нигде не видно ничего заостренного. Даже в более поздние времена круглую арку, особенно в качестве декоративной формы, часто размещали выше заостренной и всегда отдавали ей предпочтение. Поэтому вместо того, чтобы пытаться провести черту там, где ее в реальности не существует, будет лучше сейчас отойти от этой части предмета и обратиться к старому стилю в точке, с которой мы можем лучше всего проследить формирование нового. Последний по существу не отличается от первого, за исключением введения французской формы стрельчатой арки и сопутствующих ей элементов. Остается только сказать несколько слов об особенностях, которые приобрели

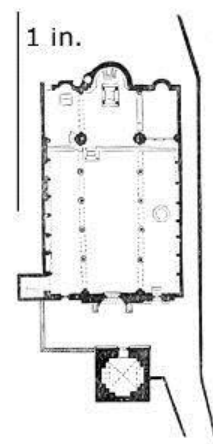
круглые формы церквей в руках ранних ломбардских архитекторов, а также о колокольне, которая является столь заметной чертой в городах Северной Италии.

#### TOSCANELLA.

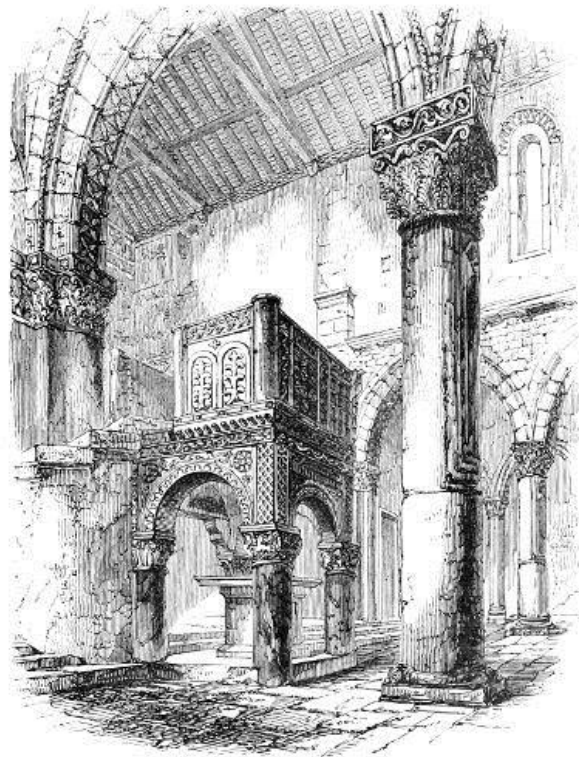
На границе, отделяющей гвельфское влияние от гибеллинского, в Тосканелле, недалеко от Витербо, существуют две церкви, отличающиеся великолепными деталями, но которые, как можно было бы почти предположить из их положения, не поддаются никакой классификации. Они не готические, потому что у них нет сводов, и их стиль не предполагает каких-либо приспособлений для создания сводов. Они едва ли являются римскими, поскольку узор их круглых окон, дверей с множеством стволов и вообще их детали таковы, что указывают скорее на северную, чем на римскую принадлежность; а византийская скульптура, которая находится на кафедре, вероятно, была взята из более ранней церкви, хотя во многом ее убранстве прослеживается итало—византийское влияние. В этих обстоятельствах лучше относиться к ним как к исключительным, чем пытаться дать им название, которое может ввести в заблуждение, не передавая никакой правильной информации.

Старейший из этих двух церквей, Sta. Мария, была возведена в начале 13 века (1206?), но настолько не похожа на большинство зданий того времени, что ее обычно относят к 6-му или 7-му. Однако при внимательном рассмотрении оказывается, что все его детали полны продвинутых романских форм. Колонны выполнены в грубом коринфском стиле с ломбардскими счетами. Они расположены на большом расстоянии друг от друга и не имеют свода для поддержки; а лепнина на арках - это то, что мы должны назвать “переходным раннеанглийским языком”.

Внешне фасад слишком прост, чтобы быть приятным, но это связано с тем, что изначально он был украшен живописью, некоторые следы которой все еще сохранились, но большая часть исчезла. Его три дверных проема богато и красиво украшены стволами и скульптурной листвой, по детализации ничем не уступающей тому, что можно найти в Италии, а его большое круглое окно не показалось бы неуместным в Шартре или Линкольне.

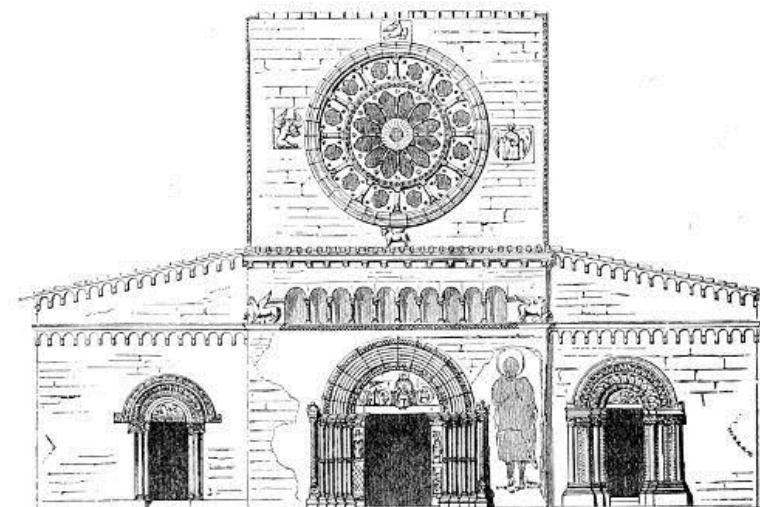


451. План штаба. Maria, Toscanella. (От Гейль Або.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



452. Вид на внутренние помещения штаба. Maria, Toscanella. (От Гейль Або.)

Церковь Святого Пьетро, вероятно, построена на столетие позже, чем церковь Святого Петра. Мария, и его фасад богаче и элегантнее — разница в большей степени обусловлена тем, что в данном случае вырезаны те детали, которые в более ранней церкви были расписаны. Дизайн, однако, заслуживает внимания из-за своих исторических, возможно, даже больше, чем художественных притязаний; ибо именно за этот класс фасадов ухватились Палладио и архитекторы периода чинкве-ченто и, применив пилястры и фронтоны классического типа, превратили его в модные церкви, которые можно найти в каждой части Европы.<sup>[201]</sup>



453. Возвышение внешней части здания. Maria, Toscanella. (От Гайль Або.) Нет шкалы.



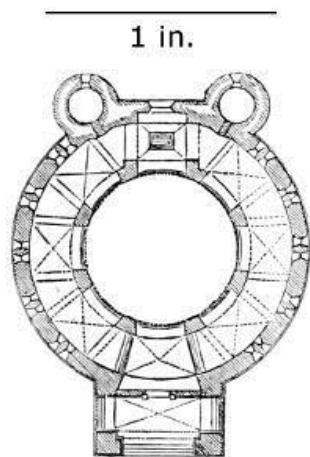
Трудность, с которой итальянцы так и не смогли полностью справиться, заключалась в том, как совместить наклонные линии крыш проходов с горизонтальными линиями остального фасада. Галерея над центральным дверным проемом позволила им очень близко достичь этого в этих церквях Тосканеллы, и если бы одни и те же струнные дорожки были протянуты по всему периметру, все могло бы быть гармонично; но этого просто не хватило, и, что странно, во втором примере это произошло в большей степени, чем в первом.

### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

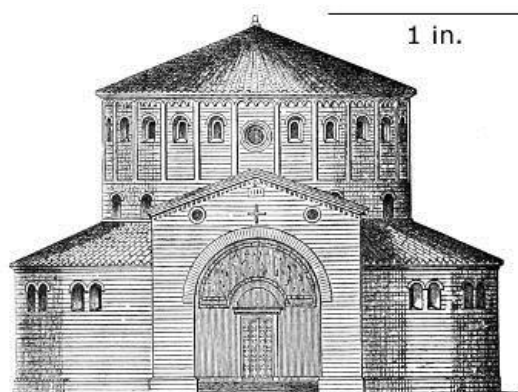
На заре христианской архитектуры, как мы уже видели, круглая форма церкви была почти такой же распространенной, как и форма римской базилики. Со временем выяснилось, что последнее гораздо лучше приспособлено к расширенным требованиям христианства. Следовательно, в 11 и 12 веках, когда многие ранние церкви были перестроены и расширены, большинство старых круглых зданий исчезло. Однако сохранилось достаточно, чтобы мы могли проследить, хотя и неполно, каковы были их договоренности.

Среди проиллюстрированных, возможно, наиболее интересной является церковь Сан-Стефано в Болонье, или, скорее, круглый центр этого скопления из семи церквей, обычно известных под этим названием.

Это одна из тех многочисленных церквей, о которых невозможно сказать, была ли она изначально крестильным или замогильным сооружением. В старые времена он носил оба названия и, возможно, имел оба назначения, но в последнее время, во всяком случае, вопрос был решен путем компромисса, обычно принимаемого в таких случаях, посвящения его первому мученику, которому особенно подходит гробница в форме сооружения.



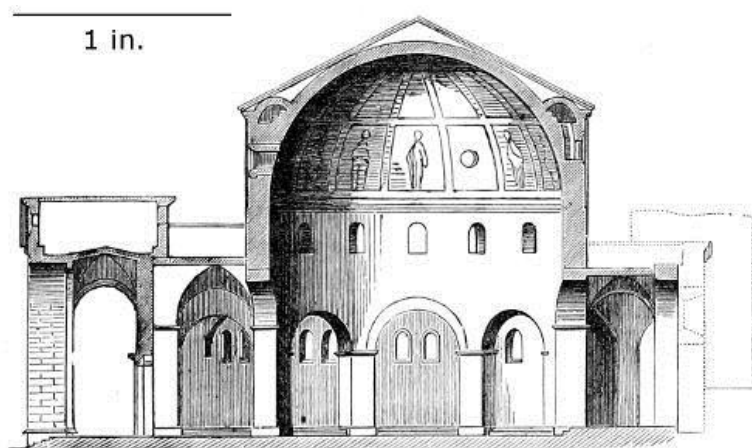
454. План кафедрального собора в Брешии. (From Hübsch.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



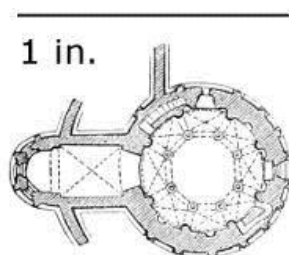
#### 455. Возведение кафедрального собора в Брешии. (From Hübsch.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Несмотря на значительное количество древних останков, перемешанных в деталях, ни одна часть нынешней церкви не кажется старше эпохи Карловингов; в то время как, с другой стороны, ее крайняя неправильность и неуклюжесть конструкции указывают на период до 11 века. Его общая форма представляет собой крайне неправильный восьмиугольник, около 60 футов в диаметре, в центре которого возвышается кольцо колонн, некоторые соединенные, некоторые поодиночке, поддерживающих полукруглый купол. Окружающий проход перекрыт обычным пересекающимся ребристым сводом 10 века, но в целом он настолько груб, что едва ли заслуживает упоминания, за исключением своей древности.

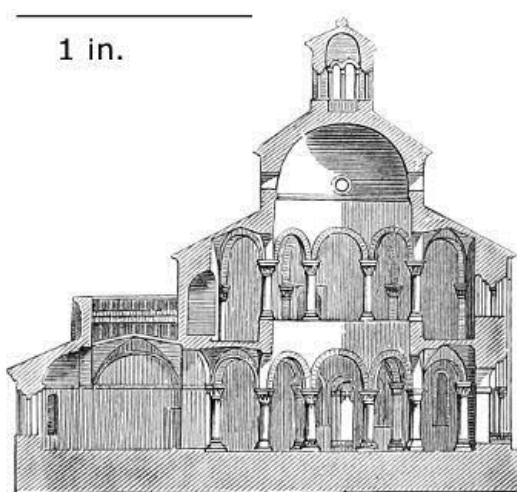
Дуомо Веккьо в Брешии относят к 8-му или 9-му веку, но эта дата, согласно Каттанео <sup>[302]</sup> может быть отнесена только к более ранней церкви-базилике, склеп которой все еще существует на восточной стороне Дуомо. Как видно из плана, это большая церковь, всего 125 футов в поперечнике, и покрыта куполом диаметром 65 футов, который изнутри поддерживается восемью опорами простой конструкции. Способ подачи света в центральный отсек иллюстрирует различные предварительные приемы, с помощью которых архитекторы того времени пытались достичь своей цели. Во-первых, в куполе под пружинящей частью купола есть ряд небольших окон. В самом куполе есть четыре круглые стороны, и, как будто архитектор чувствовал, что делает что-то необычное и нехудожественное, ему удалось внешне спутать их с зачатками галереи на крыше.



456. Секция кафедрального собора в Брешии. (From Hübsch.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



457. Сан-Томазо-ин-Лимине. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



458. Сан-Томазо. (Из Изабель, "Циркуляры") Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Неясно, была ли изначально в нем апсида между двумя круглыми башнями — где до сих пор можно проследить фундаменты некоторых зданий; но это могут быть остатки упомянутой ранней церкви.

Обращаясь к ним, мы обнаруживаем, что готический стиль с круглыми сводами полностью развит в церкви Сан-Томазо в Лимине, недалеко от Бергамо. Из прилагаемого плана видно, что круглая часть представляет собой неф или вход, как в Германии и Англии, в отличие от французского способа обустройства, где круглая часть всегда является святилищем, прямоугольная - неф или менее святое место.

Общий план этого примера имеет круглую форму. Внутренний диаметр не более 30 футов. В центре стоят восемь колонн, поддерживающих сводчатую галерею, которая образует трифорий, или верхний этаж, и вместе с куполом и его маленьким куполом поднимает всю высоту примерно на 50 футов. Небольшой хор с полукруглой нишей выступает на восток.

Размеры здания настолько малы, что оно вряд ли заслуживает внимания, разве что как прекрасный образец стиля 11-12 века в Ломбардии, а также за определенную уместность и элегантность дизайна, в которых оно не превзойдено, по крайней мере, внутренне, ни одним зданием того же возраста. Следует сожалеть, что эта идея так и не была реализована (во всяком случае, не сохранилось ни одного примера) в таком масштабе, чтобы мы могли судить о эффекте такого домового устройства, какое предпринято здесь. Большим недостатком всех одноэтажных куполов является их низковатость, как внутри, так и

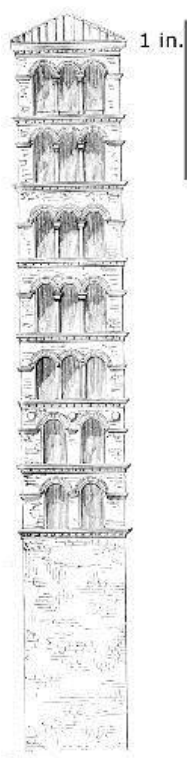
особенно снаружи. Этот метод возведения двухэтажного купола, по-видимому, рассчитан на то, чтобы устранить возражения; но, хотя он и распространен в небольших погребальных камерах, он никогда не испытывался в масштабе, достаточно большом, чтобы мы могли судить о его реальном эффекте. По истечении этого периода круглая форма была настолько полностью вытеснена прямоугольной, что никаких дальнейших улучшений в ней не произошло.

## БАШНИ.

Пожалуй, ни один вопрос раннехристианской археологии не был так неясен, как вопрос о появлении и раннем использовании башен. Великие монументальные колонны римлян — как, например, колонны Траяна и Антонина — были практически башнями; и в последнее время их гробницы начали приобретать устремленный ввысь характер, подобный гробнице в Сен-Реми (гравюра на дереве № [231](#)), или гробницам в Пальмире и других местах на Востоке, которые демонстрируют заметную тенденцию в этом направлении. Но ни одну из них нельзя рассматривать как несомненный прототип башен, пристроенных к церквям христиан.

В Равенне, еще в эпоху Юстиниана, мы находим круглую башню, пристроенную к Святому Аполлинарию в Класе (Гравюра на дереве № [412](#)), и в других церквях того места они, кажется, уже тогда считались необходимыми дополнениями.<sup>[303]</sup> В то же время ни в коем случае не ясно, были ли они возведены как колокольни; на самом деле имеются достаточно четкие свидетельства того, что колокола не использовались в христианских церквях до времен папы Адриана I, примерно два столетия спустя. Кем же тогда были они? Я думаю, нет никаких следов того, что это были надгробные памятники или что они были спроектированы или использовались как гробницы; и если только они не были, подобно *стхамбам* буддистов, колоннами победы или башнями, воздвигнутыми для обозначения священных или примечательных мест, трудно сказать, что это было или где нам следует искать аналогию.

Как бы то ни было, самыми старыми круглыми башнями, с которыми мы знакомы, являются башни Равенны; в то время как последней из серии является знаменитая наклонная башня в Пизе, построенная в 1174 году. Градации между этими двумя крайностями, должно быть, были такими же, какими были отмечены изменения в архитектуре церквей, к которым они пристроены; но в случае с башнями связи более очевидны, чем в случае с церквями.<sup>[304]</sup>



459.  
Государствен-  
ная башня.  
Мария в  
Космедине.  
(Из  
Гутензона и  
Кнаппа.)

Упомянутая выше башня Святого Аполлинария в Класе, самая совершенная из башен Равенны, представляет собой простую кирпичную башню (см. Гравюру на дереве № [412](#)) высотой в девять этажей, нижние окна представляют собой узкие одиночные проемы; выше их два, а три верхних этажа украшены четырьмя окнами по три фонаря в каждом.

В Риме, насколько нам известно, первой башней, пристроенной к церкви, была та, которая, как говорят, была построена папой Адрианом I. перед атриумом собора Святого Петра; но в настоящее время в Риме нет примеров, о которых можно было бы сказать, что они датируются ранее 11 века, и эта дата относится только к нижней их части. В 12 и 13 веках они стали обычным явлением, и мы находим их прикрепленными к церквям Святого Лоренцо без стен, Святого Кроче в Иерусалиме, святого Джованни и Паоло, Святого Джорджо в Велабро (13 век) и другим. Все они квадратные в плане и чрезвычайно похожи по дизайну, между первым и последним не произошло никаких улучшений и почти никаких изменений, как если бы форма была старой и устоявшейся, когда мы находим ее впервые принятой. Который прилагается к статуе. Мария в Космедине (гравюра на дереве № [459](#)), пожалуй, одна из лучших и наиболее полных. Его размеры невелики, его ширина составляет немногим более 15 футов, а высота всего 110; но, несмотря на это, в дизайне есть большое достоинство, и в городе, где здания обычно невысокие, его высоты достаточно, чтобы придать ему видность, не загромаждая другие объекты, — характеристика, которая делает эти римские башни не только красивыми сооружениями сами по себе, но и подходящими украшениями для зданий, к которым они пристроены.

Главный интерес этих башен проистекает из многочисленного потомства, которое они породили: хотя за стенами Рима в период расцвета этого стиля вряд ли найдется хоть один экземпляр квадратной романской башни, готические архитекторы всех стран Европы с жадностью ухватились за эту форму; и будь то отдельно стоящая колокольня (как в Италии) или неотъемлемая часть здания (как мы вскоре обнаружим по эту сторону Альп), она образует наиболее заметную и, возможно, также самую красивую черту в стремящемся к этому архитектурном стиле. архитектура средневековья.

Безусловно, нет архитектурной особенности, которую готические архитекторы могли бы с таким же правом назвать своей, как башни и шпили, которые в средние века были такой любимой, такой незаменимой частью их церквей и других сооружений, фактически став такой же необходимой частью внешнего дизайна, какой своды были частью внутреннего убранства здания.

Верно, как уже отмечалось, что мы не знаем, ни где они были впервые изобретены, ни даже где их впервые применили к христианским церквям — римская и Равеннская церкви, очевидно, не являются самыми ранними примерами; и у них нет никаких особенностей, которые выдавали бы их происхождение — по крайней мере, ни на одну из них пока не было указано, хотя не исключено, что более тщательное изучение выявило бы некоторые из них. Они, безусловно, так же мало классичны по форме или деталям, как и все, что можно хорошо представить; и принадлежат к неопределенному романскому стилю.

Все те, о которых мы уже говорили, являются церковными башнями -колокольнями или колокольнями, пристроенными к церквям. Но это исключительное различие ни в коем случае не относится к готическим башням. Башня Святого Марка в Венеции, например, и Тораччо в Кремоне, очевидно, являются гражданскими памятниками, подобно колокольням Нидерландов, — символами общественной власти, совершенно отличными от церкви, их

близость к которой, по-видимому, проистекает только из того факта, что все основные здания сгруппированы вместе. Это, безусловно, относится к большому классу очень уродливых зданий в Италии, таких как ратуши Флоренции и Сиены или знаменитые башни Азинелли и Гаризенда в Болонье. Это просто высокие квадратные кирпичные башни с механическим балконом наверху, но архитектурного оформления в них не больше, чем в дымовой трубе хлопчатобумажной фабрики. Первоначально, когда они были ниже, они, возможно, были оборонительными башнями, но впоследствии стали просто символами власти.

Третий класс и, безусловно, самый многочисленный из этих зданий, несомненно, является церковными сооружениями; они либо действительно пристроены к церквям, либо расположены по отношению к ним таким образом, что не оставляют сомнений по этому поводу. Однако, я полагаю, во всей Италии нет ни одного примера башни или башен, образующих, как по эту сторону Альп, неотъемлемую часть дизайна.

Иногда они стоят отдельно, но в более общем случае связаны с каким-либо углом здания, излюбленным местом является западный угол южного трансепта. Иногда мы находим одну башню, расположенную под углом к фасаду, но это редко бывает в тех случаях, когда башня и церковь одного возраста. Так обстоит дело в кафедральном соборе в Лукке и Сан-Амброджо в Милане; в последнем из них совсем недавно была пристроена вторая башня, чтобы уравновесить старую. Случается и так, как в приведенном выше примере с Новарой (Гравюра на дереве № [443](#)), что две башни на самом деле являются частями оригинального проекта; однако это, безусловно, исключение, а не правило.

По дизайну итальянские колокольни очень сильно отличаются от тех, что расположены по эту сторону Альп. Они никогда не имеют выступающих контрфорсов и не принимают той пирамидальной формы, которая является столь существенной и красивой чертой северных поселений. В плане колокольня всегда квадратная, и ее поднимают без изломов или смещения по крайней мере на две трети от ее предполагаемой высоты. Это практически вся конструкция (поскольку идея шпиля, по-видимому, заимствована с Севера), как правило, сплошная на значительной высоте или только с такими отверстиями, которые служат для поступления света на лестницу или наклонные плоскости. Над сплошной частью по одному круглому окну на каждой грани, а на следующем этаже по два; в том, что над этим, три, затем четыре и, наконец, пять, свет просто разделен небольшими лучами, так что верхний этаж фактически представляет собой открытую лоджию (см. Гравюру на дереве № [498](#)). Несомненно, в этом устройстве есть большая красота и уместность дизайна; с точки зрения вкуса оно не вызывает возражений, но ему не хватает энергии и разнообразия Северной башни.

Насколько мы можем судить по рисункам и сохранившимся древним образцам, первоначальным завершением был простой конус в центре с меньшим конусом по каждому из углов.

В Вероне добавлен восьмиугольный фонарь, а в Модене и Кремоне восьмиугольник увенчан высоким шпилем, но все это вряд ли укладывается в рамки эпохи, о которой мы сейчас рассказываем. Итальянцы настолько отдавали предпочтение круглой арке, что даже в своем подражании северным стилям они использовали заостренную форму только по необходимости — обстоятельство, которое чрезвычайно затрудняет, особенно в башнях, проведение границы между двумя стилями; ибо, хотя заостренные арки, без сомнения, были введены в 13-14 веках, круглая форма продолжала использоваться от эпохи романского стиля до эпохи Возрождения.

Одной из старейших и, безусловно, самой знаменитой из готических башен Италии является башня Святого Марка в Венеции, возведенная в 902 году; молодой республике потребовалось три столетия, чтобы поднять ее на 180 футов до того места, где



заканчивается квадратный фундамент. Должно быть, изначально здесь была какая-то открытая лоджия, без сомнения, с конической крышей. Нынешняя надстройка была пристроена в 16 веке; но хотя лоджия является очень приятной деталью, она подавляется массивной массой, которую она венчает, и чрезвычайно уродливым квадратным огнетушителем, венчающим все здание. Его местоположение и ассоциации заслужили много неоправданных похвал, но с точки зрения дизайна ни одна колокольня в Италии не заслуживает этого меньше. Основание представляет собой простую кирпичную кладку без украшений, слегка рифленую и несимметрично прорезанную маленькими окнами для освещения наклонной плоскости внутри. Его размер, высота и кажущаяся солидность - вот его единственные достоинства. Это, без сомнения, важные элементы того низкого класса архитектурного совершенства, образцом которого являются египетские пирамиды; но даже в этих элементах это сооружение должно признать себя пигмеем и уступать даже второсортной пирамиде на берегах Нила, в то время как в нем нет красоты дизайна и деталей, которые демонстрирует севильская Хиральда или даже другие итальянские башни по соседству.

Колокольня в Пьяченце (гравюра на дереве № [448](#)), пожалуй, больше похожа на оригинал собора Святого Марка, чем любая другая, и, безусловно, в ней так мало красоты, как только может быть в любом здании подобного рода.

Сан-Дзеноне в Вероне гораздо приятнее. Он действительно так же прекрасен как в пропорциях, так и в деталях, как любой представитель своего возраста, в то время как он являет собой пример одновременно красоты и недостатков стиля. Среди первых - элегантная простота, которая всегда радуется, но она сопровождается худобой и бедностью эффекта по сравнению с северными образцами, которые должны быть отнесены ко второй категории.

Мистер Джексон в своей работе о Далмации и Истрии приводит иллюстрации нескольких башен в этих странах, которые по красоте дизайна превосходят многие итальянские образцы. Романский стиль, по-видимому, существовал гораздо дольше на восточном берегу Адриатики, чем в Италии. Таким образом, башня Спалато, высокая колокольня высотой в шесть этажей, построенная в начале 13 века и не завершавшаяся до 1416 года (за исключением верхнего восьмиугольника и шпиля), практически во всем выдержана в том же чистом романском стиле. Г-н Джексон отмечает также сохраняющееся влияние римской работы 3 века, которой он окружен, и что при его строительстве были использованы фрагменты древних материалов, колонн и капителей. Колокольни в Заре и на острове Арбе являются прекрасными примерами романского дизайна.

## ГЛАВА V.

### ВИЗАНТИЙСКО-РОМАНСКИЙ СТИЛЬ.

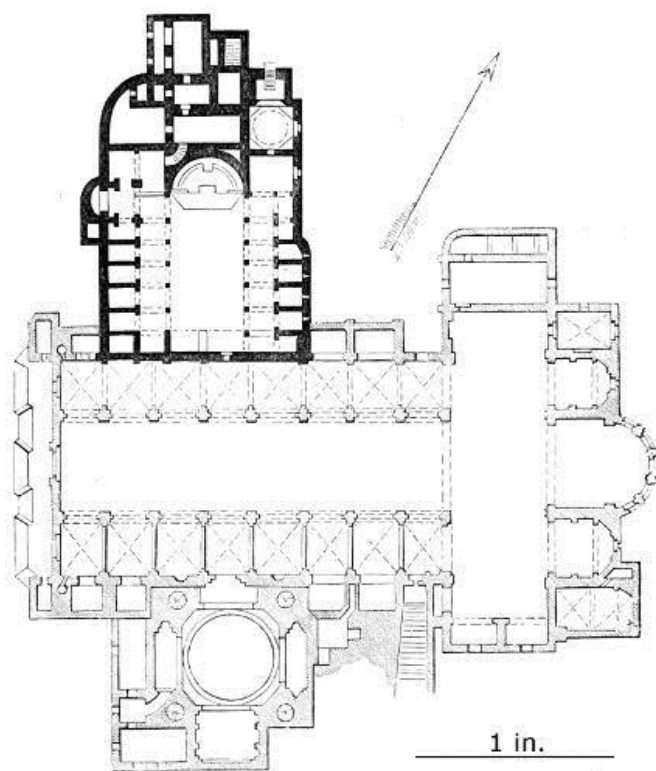
#### Содержание.

Соборы Неаполя—Сан—Миниато, Флоренции—Соборы Пизы и Зари—Соборы Трои, Бари и Биттонто—Сан—Николо, Бари—Монастыри Святого Иоанна Латеранского—Баптистерий Мон—Сан—Анджело—Сан-Донато, Зара-Церкви на Юге Италии-Круглые здания-Башни-Гражданская архитектура.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                       | ДАТЫ.           |
|-------------------------------------------------------|-----------------|
| Норманны вторгаются в Италию                          | 1018 г. г. н.э. |
| Норманны отвоевывают Апулию у греков                  | 1043            |
| Норманны нападают на сарацин на Сицилии               | 1061            |
| Завоевание Сицилии , завершенное Роджером де Отевилем | 1090            |
| Вас понял II.                                         | 1101            |
| Вильгельм I, прозванный нечестивцем                   | 1153            |
| Вильгельм II, прозванный Добрым                       | 1166            |
| Танкред                                               | 1189            |
| Frederic Hohenstaufen of Germany                      | 1197            |
| г. Конрад                                             | 1250            |
| Конрадин                                              | 1254            |
| Карл I., первый король Неаполя из династии Анжуйских  | 1266            |
| Рене, последний король Неаполя из династии Анжуйских  | 1435            |

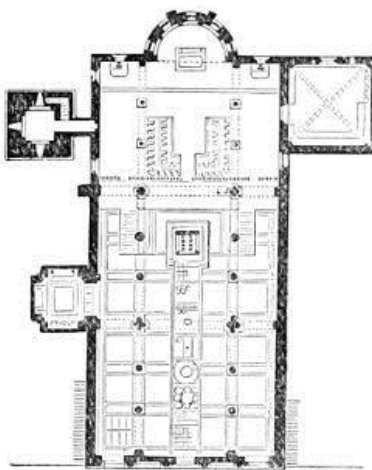
Ит Было бы легче определить границы и характер стилей итальянской средневековой архитектуры в центре и на юге Италии с помощью негативного, чем позитивного названия. Назвать их "неготическими" стилями было бы правильным описанием, но вряд ли этого было бы достаточно, чтобы передать четкое представление об их особенностях. Романский или даже итальянский романский стиль был бы недостаточен, потому что этот термин не учитывает иностранный элемент, присутствующий в них. Этим элементом является византийский, происходящий частично от постоянных отношений, которые такие города, как Венеция или Пиза, поддерживали в средние века с Левантом, а частично от сношений, которые жители Великой Греции поддерживали по ту сторону Адриатики с людьми на ее восточных берегах. Для такого смешения стилей вполне подошел бы термин "византийско-романский"; и хотя в Апулии есть церкви, такие как Мольфетта и Сент-Анджело, которые больше похожи на левантские образцы, чем что-либо, что можно найти в других частях Европы (за исключением, возможно, таких зданий, как Сен-Фронт, Периге и одного или двух исключительных зданий на юге Франции), и в очень подробном описании итальянских стилей было бы целесообразно попытаться провести дальнейшее разделение с помощью других специфических терминов, в настоящее время, вероятно, будет достаточно описать различные неготические стили центра и южная половина Италии в местных разделах без попытки какой-либо очень подробной классификации их вариаций. Поскольку у итальянцев не было своего великого национального стиля, и как на Севере, так и на Юге они в основном работали под иностранным влиянием, тщетно искать какую-либо нить, которая проведет ученика прямоком через лабиринт их стилей. Итальянское единство - это стремление нынешнего столетия; в средние века его не существовало ни в политике, ни в искусстве.



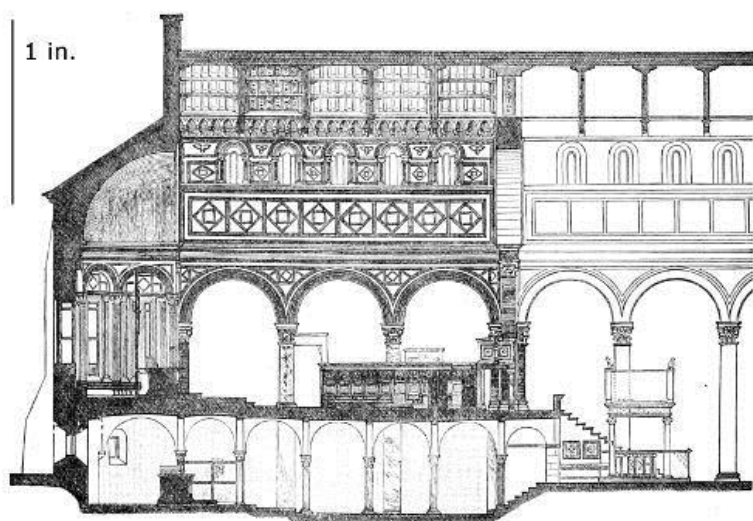
460. Старый и Новый соборы Неаполя. (От Шульца.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Хотя Неаполь находится в самом центре своей провинции, где мы, естественно, в первую очередь ищем образцы этого стиля, в Италии мало городов, в которых так мало интересного для архитектора или антиквара. Тем не менее, ей принадлежит одна группа церквей, которые своим соседством, по крайней мере, служат иллюстрацией развития стиля в средние века. Самая ранняя из них, Sta. Реститута — в плане затененная темным (гравюра на дереве № [460](#)) - может быть датирована 4 или 5 веком и сохраняет свой первоначальный план и расположение, хотя детали сильно искажены. Баптистерий, расположенный немного позади апсиды слева, несомненно, датирован указанной датой и сохранил свои мозаики, которые, по-видимому, того же возраста.

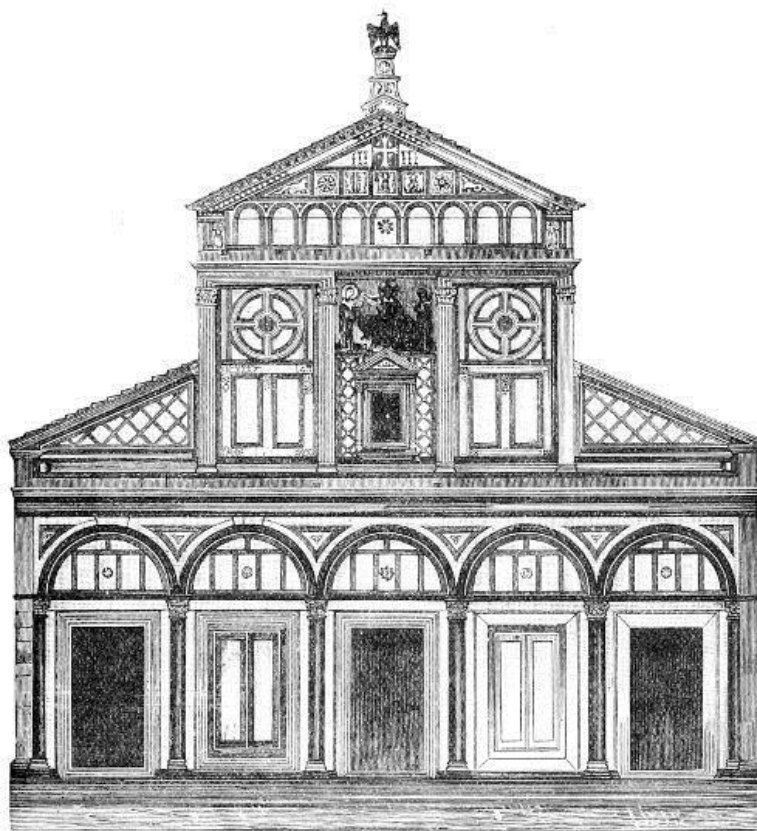
В 1299 году Карл II. Анжуйский начал строительство нового собора под прямым углом к старому, его французские предрассудки, очевидно, были шокированы неправильной ориентацией старой церкви. Это просторное здание длиной 300 футов, устроенное так, как обычно строились итальянские церкви того времени, с деревянной крышей над нефом и пересекающимися сводами над боковыми нефами. Напротив входа в старый собор находится купольная часовня в стиле Ренессанса, так что группа содержит иллюстрации каждой из трех эпох итальянского искусства.



461. План Сан-Миниато.

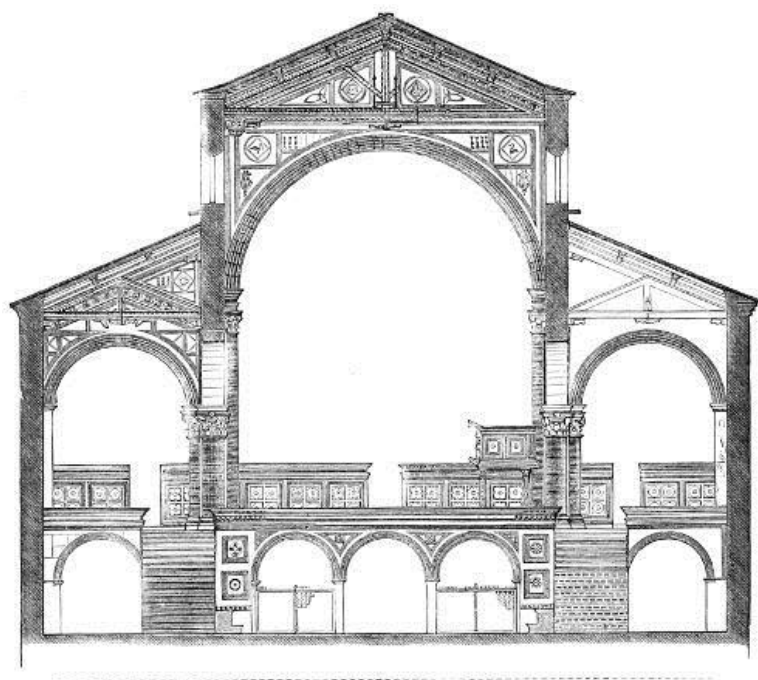


462. Часть Сан-Миниато, недалеко от Флоренции. (С рисунка Р. В. Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



463. Возвышение Сан-Миниато. (С рисунка Р. В. Шульца.)

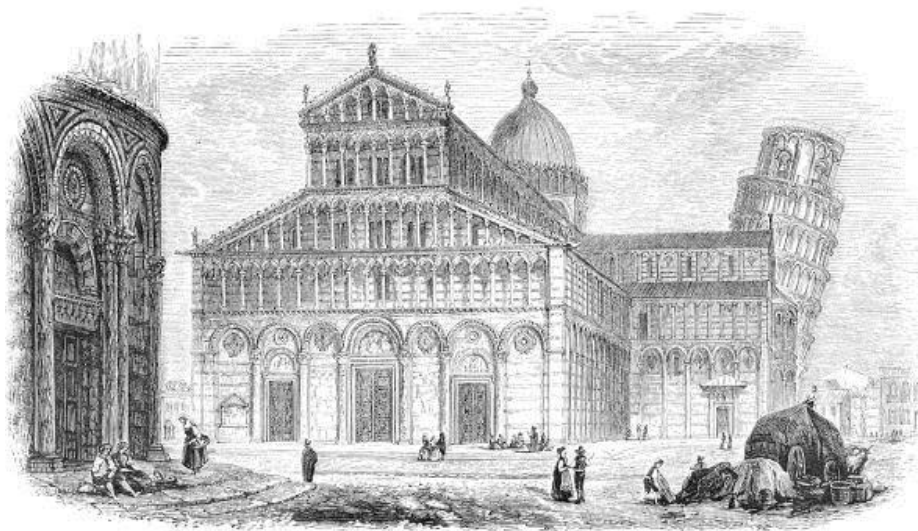
Церковь Сан-Миниато (гравюры на дереве № [461-463](#)), расположенная на холме с видом на Флоренцию, является одной из самых ранних (1013 г.), а также одной из самых совершенных в византийско-романском стиле. Внутри он имеет всего 165 футов в длину и 70 в ширину, разделен продольно на проходы и поперечно на три почти квадратных отсека с помощью сгруппированных опор, поддерживающих две большие арки, которые поднимаются до крыши. Весь восточный отсек занят криптой или подцерковью, открытой в неф, над которым находятся хоры и апсида, к которым ведут лестничные пролеты в проходах. Вся планировка, вместе с разделением нефа на три отделения, является наиболее удовлетворительной, и пропорции в целом очень уместны. Сами колонны настолько близки к классическому дизайну, что кажется, будто они были взяты из какого-то древнего здания, а наличники и струнные карнизы хорошо спроектированы и подогнаны к тем местам, которые они занимают. Главным украшением интерьера является инкрустированный узор простого дизайна, достаточный для того, чтобы нарушить монотонность интерьера, но не создающий никакой путаницы. Внешний вид, как и интерьер, в основном зависит от эффекта цветных панелей, но имеет ряд глухих арок, идущих по бокам и поперек фасада. Фасад, правда, очень плохо спланирован: либо это был один из самых ранних примеров, и перед архитекторами стояла не научились совмещать с крыш проходов с верхней частью фасада, или он был изменен в более современных времен, но за этот незначительный дефект будет трудно найти церковь, в Италии, содержащую более классической элегантности, с идеальной пригодности для целей христианского богослужения.



464. Поперечный разрез Сан-Миниато. (Из Р. В. Шульца.)

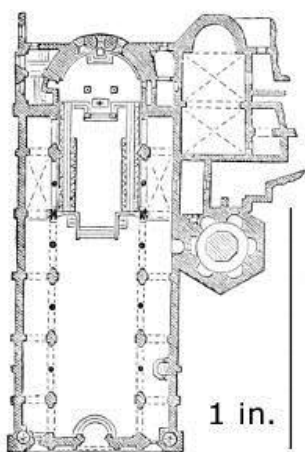
В первой половине XI века в Тоскане, должно быть, было несколько, а возможно, и много зданий в том же стиле. В противном случае почти невозможно понять, как мог быть выполнен столь завершённый проект, как проект Пизанского собора. Строительство было начато, по-видимому, в 1006 году, но, согласно Реберу, только в 1063 году, после разграбления Палермо, были предоставлены средства для необычайного богатства дизайна, величие которого в то время не имело аналогов среди церковных сооружений Италии; работа была приостановлена в 1095 году и могла быть возобновлена только благодаря денежной помощи, оказанной предприятию византийским императором. После освящения собора в 1103 году внутреннее убранство продолжалось до 15 века. Внутренний его дизайн, очевидно, основан на дизайне базилик Рима и Равенны, за исключением того, что вместо ряда мозаичных фигур в последнем месте он имеет великолепную галерею трифорий и в плане сильно обозначенные выступающие трансепты. Однако его большое достоинство как дизайна проистекает из того факта, что строители научились соразмерять детали друг с другом так, чтобы получить большее величие при гораздо меньших размерах. Размер, например, нефа Сан-Паоло-фуори-ле-Мюре в Риме составляет 290 на 215 футов; эти размеры почти вдвое больше, чем в Пизе, где они составляют 173 на 106 футов. Тем не менее, из-за большей относительной высоты нефа, лучшего расположения колонн и пропорций частей, интерьер Пизы более приятен и впечатляет, чем римская церковь. Его эффект также чрезвычайно усиливается благодаря поистине средневековой проекции трансептов. Ни в одной церкви Италии нет такой поэзии перспективы, как при взгляде под углом через перекресток, и редко где можно найти более удовлетворительный интерьер, чем в этой церкви.





465. Вид на Пизанский собор. (Из "Монументализма эпохи Мойен" Шапюи.)

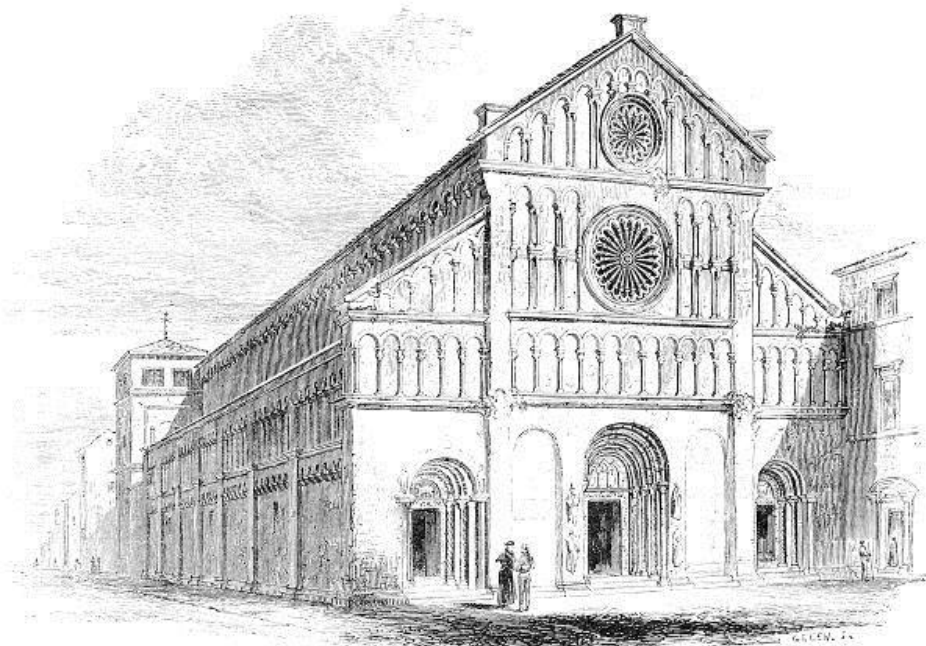
Внешний вид тоже почти столь же приятен. Боковые проходы украшены рядом идущих по кругу глухих арок, отделанных разноцветным мрамором, инкрустированным либо рядами, либо узорами. Над ним находится галерея, представляющая трифорий, проходящий по всей окружности и на фасадах образованный открытой галереей; вторая открытая галерея представляет собой покатую крышу нефов, третья - клерсторий, четвертая - скаты большой крыши. Сложность здесь, как и почти во всех итальянских проектах, вызвана покатыми крышами; но, за этим исключением, в целом все представляет собой богатую и разнообразную композицию без какой-либо кричащей фальшивой конструкции и с достаточной ясностью выражает внутреннее устройство. Купол более поздней конструкции, и, будучи овальным в плане, нельзя сказать, что он приятен по очертаниям.



466. План собора Зара. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Итальянцы явно были в восторге от своего нового стиля. Это было повторено с очень небольшими изменениями в Лукке, в церкви Сан-Микеле (1188), за исключением того, что аркады были свободны как по бокам, так и спереди. Фасад Сан-Мартино в том же городе выдержан в том же стиле; таков же фасад собора в Пистойе и собора Святой Марии в Ареццо. Мария в Ареццо. Такое расположение, вероятно, было предложено портиками языческих храмов; и если бы не неуклюжесть, вызванная покатою линией крыш, его можно было бы охарактеризовать как одно из самых успешных изобретений того времени.

В некоторых случаях, как на фасаде собора в Заре в Далмации (гравюра на дереве № [467](#)), который, по словам г-на Джексона,<sup>[306]</sup> был начат не ранее 13 века, освящение состоялось в 1285 году, трудности дизайна фасада в значительной степени преодолеваются за счет сведения аркад к простой декоративной обшивке, и более того, за счет разделения дизайна фасадов. центр отделен от нефов смелой квадратной пилястрой. Это именно та особенность, которой нам не хватает в Пизе и Лукке, где ее отсутствие придает значительную степень слабости всему дизайну.



467. Вид на собор Зары. (Из книги сэра Гарднера Уилкинсона "Далмация и Черногория".)

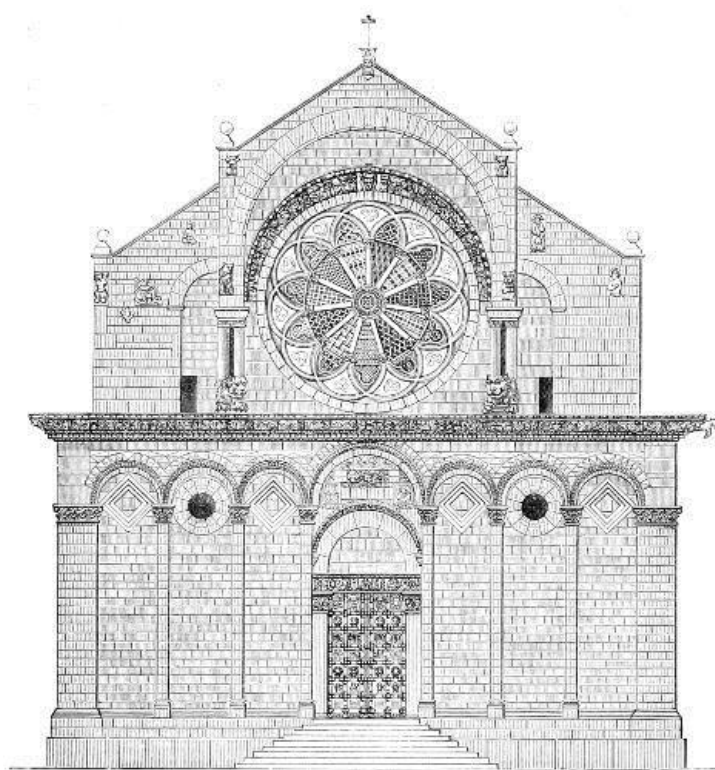
План собора в Заре (гравюра на дереве № [466](#)) такой же, как обычно в церквях такого класса; но в нем есть часовня Богоматери и баптистерий, расположенные сбоку несколько необычным образом. Его размеры невелики, всего 170 футов на 65 внешне.

Восточная часть этой церкви, ее дверные проемы и окна демонстрируют, как и следовало ожидать от ее местности, большую склонность к романскому искусству, чем можно найти на западных берегах полуострова, но во внутреннем убранстве она полностью принадлежит итальянскому стилю.

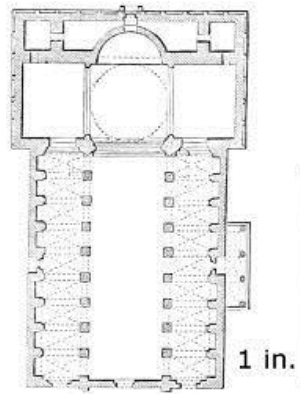
Собор в Трау, также в Далмации, проиллюстрированный в работе мистера Джексона, является прекрасным примером, который не только построен во всем в едином стиле, но и обладает еще более редким преимуществом, заключающимся в том, что он завершен как снаружи, так и внутри, “вместо того, - как замечает мистер Джексон, - чтобы представлять подобно многим итальянским церквям, грубую поверхность незаконченной кирпичной или каменной кладки, тщетно ожидающую великолепного облицовки мрамором или скульптурой, которая никогда не появится”. Основная часть церкви была построена в первой половине 13 века. Этаж выполнен в стиле базилики, с нефом (пять пролетов, сводчатые) и проходами, центральной и боковыми апсидами, а также великолепным притвором во всю ширину нефа и проходов с роскошным порталом чисто романского дизайна (1240), который, пожалуй, прекраснее любого образца в Италии и по своей декоративной скульптуре может соперничать только с французскими порталами. Мистер Джексон придерживается мнения, что далматинское искусство сильно продвинулось вперед под властью Венгрии и больше следовало в направлении более чистого романского стиля, чем в византийском. Художники были иностранцами, приглашенными не только из Германии, но и из Франции. Виллар д'Онкур рассказывает, что за ним послали, и “французское влияние, “ заявляет мистер Джексон, - может быть обнаружено в некоторых других церквях Венгрии”. Портал церкви в Джаке, в Венгрии, проиллюстрированный в работе мистера Джексона, носит французский характер, с обилием орденов, вырезанных зигзагообразным ладом и зубцом, очень похожих на более позднюю нормандскую работу, и включает заглавные буквы “а крючком”, такие, какие принадлежат французской работе 12 века. Серия ниш в виде трилистников с фигурами в них, возвышающихся над дверным

проемом, носят французский характер и напоминают фасад Сен-Пер-су-Везле. В Каттаро, в Далмации, и в Велли, на одном из островов Кварнеро, есть и другие образцы прекрасной романской работы 12 века.

Дальше на юг, на материковой части Италии, в Трохе, мы находим исключительно элегантную кафедральную церковь (1093-1115?) в том же стиле (гравюра на дереве № [468](#)). Его фасады и апсида, пожалуй, даже более элегантны, чем что-либо в окрестностях Пизы. Как и нижняя часть его фасада, украшенная богатством и элегантностью листвы, характерной для провинции, где он находится; а карниз, венчающий нижний этаж, пожалуй, не имеет себе равных ни в одном подобном экземпляре, который можно найти в Италии, ни по красоте скульптурного оформления, ни по уместности профиля. Однако верхняя часть фасада значительно отличается от верхней части только что приведенных примеров. Большое окно-роза с элегантным, но плохо понятым узором занимает место аркад и со скульптурной аркой над ним завершает все, что осталось от первоначального дизайна. Простые элементы ограждения, поддерживающие центральное окно, являются частью современного ремонта.

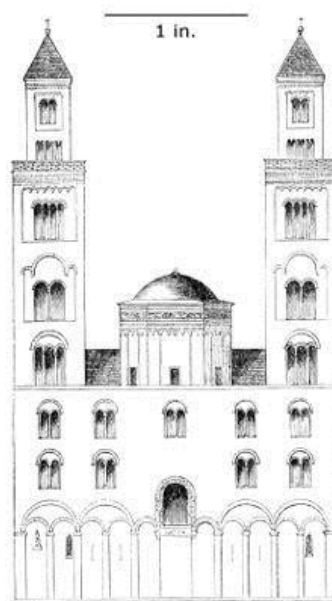


468. Фасад собора в Трохе. (Из Шульца.<sup>[302]</sup>) Масштаба нет.

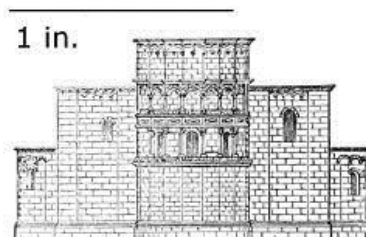


469. Собор в Бари. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Как правило, все церкви на Юге Италии небольшие. Этот собор в Трохе устроен в плане так же, как и в Пизе, со смелыми выступающими трансептами, но его длина составляет всего 167 футов, а ширина нефа 50, в то время как в Северном соборе эти размеры почти вдвое больше — 310 футов на 106, а площадь в четыре раза больше. Это верно для всех, какими бы элегантными они ни были — по размерам это приходские церкви по сравнению с их северными конкурентами.

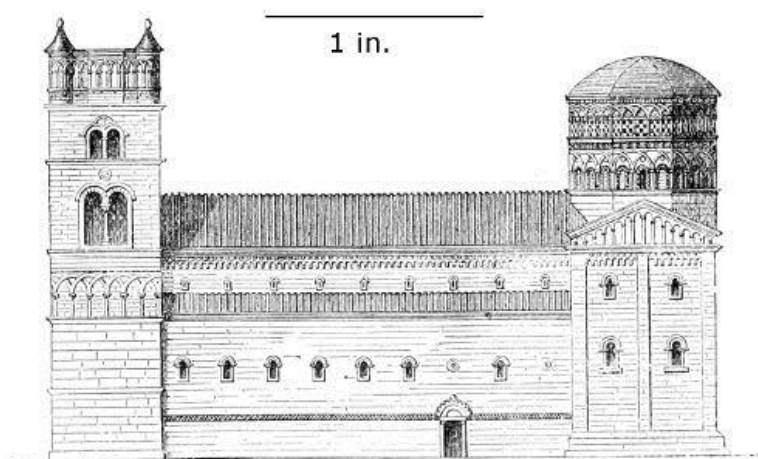


470. Восточная часть собора в Бари. (От Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



471. Апсида Сан-Пеллино. (От Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

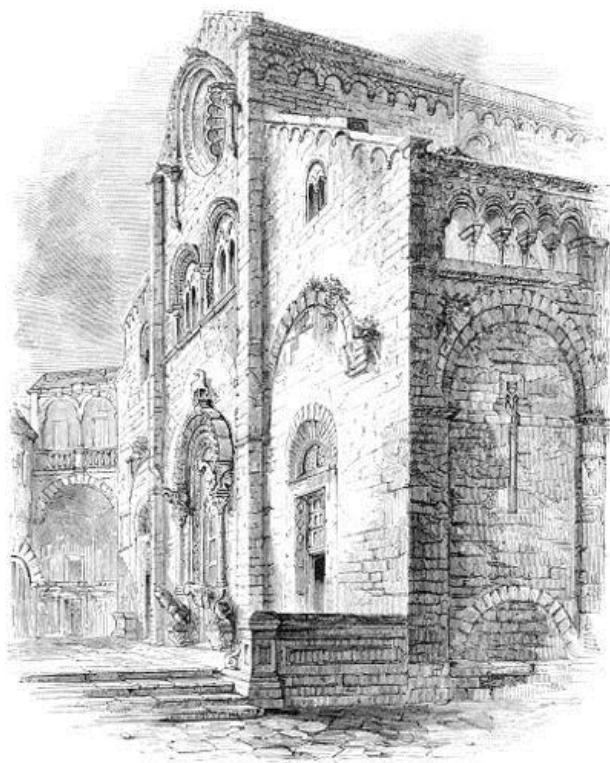




472. Церковь в Казерта Веккья. (От Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Многие также, как собор в Бари (гравюра на дереве № [469](#)), имеют внутренние апсиды, что очень сильно отвлекает от смысла дизайна и устраняет апсидальные окончания, которые, пожалуй, являются самыми красивыми элементами внешнего дизайна итальянских церквей; в то время как им не хватает больших ажурных окон, которые заменяют отсутствие апсиды в английском дизайне. Прилагаемое возвышение ист-энда в Бари (гравюра на дереве № [470](#)) дает четкое представление об общем расположении этой части в церквях Апулии. Это необычно, и две высокие башни с центральным куполом в сочетании с элегантными деталями образуют единое целое, которым невозможно не восхищаться, хотя оно и не выдерживает сравнения с более художественными решениями северных архитекторов.

Там, где апсиду <sup>[308]</sup> разрешается видеть снаружи, иногда она, как в Сан-Пеллино (гравюра на дереве № [471](#)), является объектом большой красоты и оригинальности, но такие примеры редки в провинции, и дизайн страдает пропорционально.



473. Западный фасад собора Биттонто. (С наброска А. Дж. Р. Гавена, эскивайра)

В более богатых церквях, как в Пизе, глухие аркады проходят по бокам, иногда с открытой галереей под карнизом, как в немецких церквях, но это было далеко не повсеместно; напротив, было бы трудно в качестве типичного примера стиля выбрать что-то более характерное, чем бок церкви Казерта Веккья (1100-1153) (Гравюра на дереве № [472](#)). Окна небольшие, но многочисленные, и указывают на количество ниш в интерьере. Трансепт слегка выступающий и украшен аркадой наверху, а над ним возвышается купол, какой можно найти только в Калабрии или на Сицилии. Башня была пристроена позже и, хотя и несимметрична, помогает облегчить дизайн, который в противном случае рисковал бы показаться монотонным.

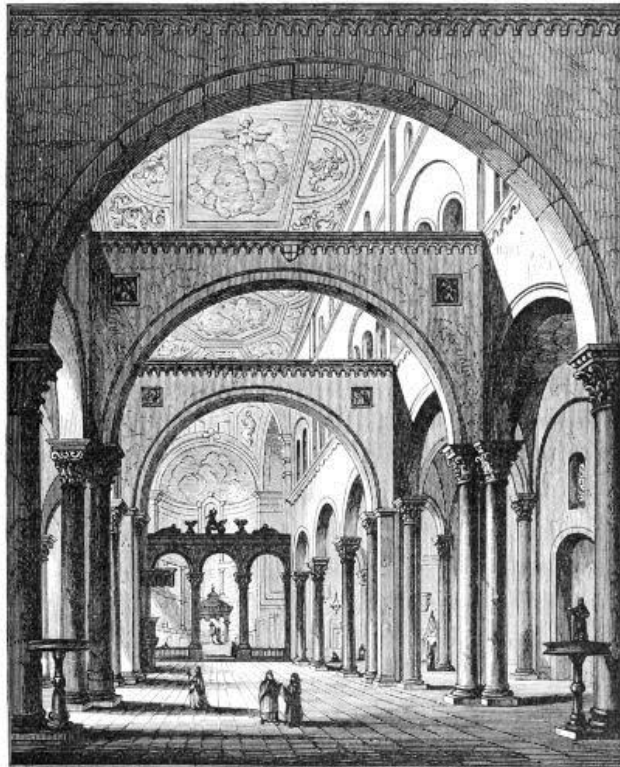




474. Западный фасад церкви Сан-Николо в Бари. (С наброска А. Дж. Р. Гавена, эсквайра)

Однако архитекторы Южной Италии проявили максимум внимания к фасадам входных групп. Центральные дверные проемы обычно закрыты богатыми капюшонами, поддерживаемыми колоннами, опирающимися на монстров, чем-то похожих на тех, что водятся на Севере Италии. Выше находится либо галерея, либо одно или два окна, и все это, как правило, заканчивается круглым окном-розеткой, украшенным ажурными узорами. Как показано на примере фасада собора Биттонто (гравюра на дереве № [473](#)), такая композиция не лишена богатства, хотя и вряд ли привлекательна как архитектурная композиция.

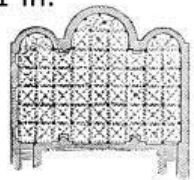
Такое же устройство, примерно в том же масштабе, встречается в Бари, Альтамуре и Руво; и в несколько меньшем масштабе в церквях Галатины, Бриндизи и Барлетты. Великой и своеобразной красотой собора в Биттонто является его южный фасад, один угол которого показан на гравюре на дереве; но к востоку он становится богаче, где его украшает портал необычайного великолепия и красоты. Богатство его открытой галереи (под тем, что было крышей боковых нефов) не имеет себе равных в Апулии и, вероятно, ни в чем подобном в Италии.



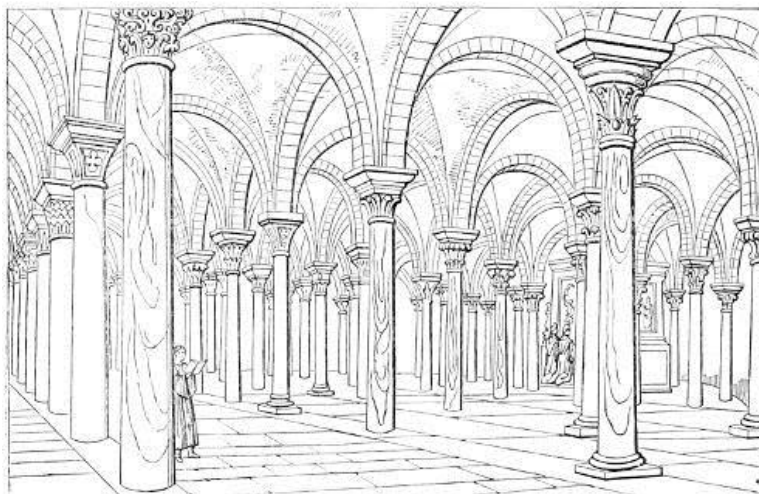
475. Вид на внутреннюю часть Сан-Николо, Бари. (От Шульца.)

Фасад Сан-Николо в Бари (1197) чем-то похож на последний упомянутый, за исключением того, что красивые коринфские колонны были позаимствованы из какого-то более старого здания и добавляют богатства дизайну, хотя вряд ли можно сказать, что они являются частью композиции. Внутри эта церковь, по-видимому, была устроена примерно так же, как в Сан-Миниато (гравюры на дереве № [463](#), [464](#)). Однако вместо того, чтобы улучшить его, как и следовало ожидать, учитывая время, прошедшее с момента возведения предыдущего, южный архитектор вряд ли понимал смысл того, что он пытался сделать. Он сгруппировал три колонны рядом с входом и перекинул через неф арки, расположенные от них, но эти арки не поддерживают крышу и никаким другим образом не помогают конструкции. Они действительно усиливают эффект перспективы интерьера, но это лишь театральное изобретение, очень редкое в Средние века, и ни в коем случае не достойное восхищения, когда его находят.

1 in.



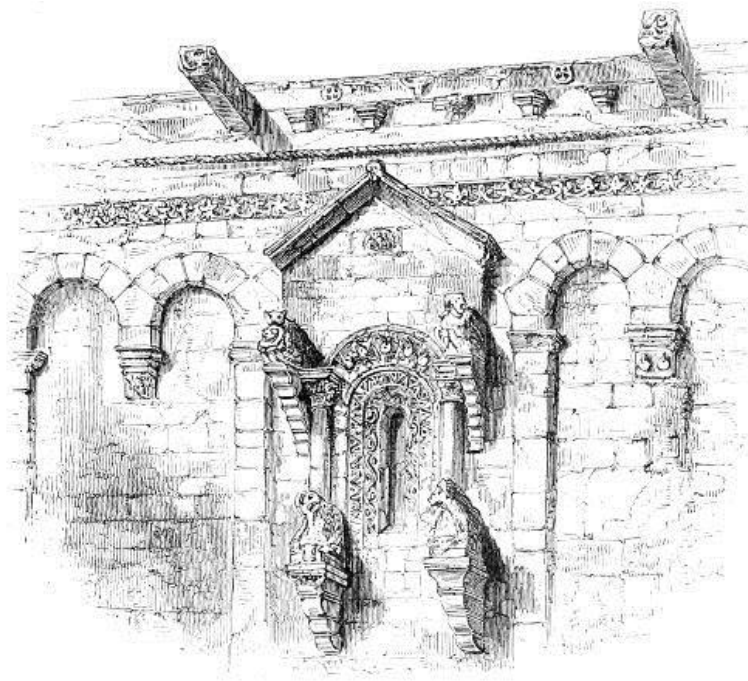
476. План склепа в Отранто. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



477. Вид в склепе в Отранто. (От Шульца.)

В большинстве этих апулийских церквей есть крипты, почти такие же важные, как в Сан-Миниато, а в некоторых даже больше; а многочисленные колонны в некоторых из них создают эффект перспективы, который можно найти только в других зданиях, таких как мечеть в Кордове или цистерны в Константинополе. Как и в прилагаемом примере из собора в Отранто, удивительно, какого пространства и какого разнообразия можно достичь при небольших размерах за счет использования многочисленных точек опоры. В этом заключался секрет большинства лучших эффектов, созданных северными архитекторами; но итальянцы никогда не понимали этого и не применяли на практике, за исключением склепов. Возможно, дело было в том, что они сочли необходимым пожертвовать архитектурным эффектом ради нужд общественного богослужения. Было ли это причиной или нет, результат, как уже указывалось, оказался фатальным для архитектурного эффекта многих их проектов, особенно в Северной провинции.

В Южной Италии такое случается редко, но разница возникла из-за того факта, что нефы церквей никогда не имели сводчатых крыш и, следовательно, были отделены от проходов одиночными колоннами, а не составными опорами. Это избавило архитектора от всякого соблазна продемонстрировать механическую ловкость и дало ему возможность добиться наилучшего художественного эффекта, на который он был способен, используя имеющиеся в его распоряжении материалы.



478. Окно на южной стороне кафедрального собора в Матере. (С наброска мистера Гавена.)

Любой, кто потрудится познакомиться с архитектурой этих южноитальянских церквей, не сможет не быть впечатлен их красотой. Однако окажется, что эта красота проистекает не столько из размеров или расположения их планов, или формы их очертаний, сколько из изящества и элегантности их деталей. Каждая деталь отражает чувства элегантного и утонченного народа, который требовал украшения как необходимости, хотя и был неспособен подняться до какой-либо великой архитектурной концепции. Они преуспели как художники-орнаментисты, хотя в лучшем случае были всего лишь безразличными архитекторами.

Невозможно показать это на таком произведении, как настоящее; но помимо уже приведенных примеров, окно (гравюра на дереве № [478](#)) из кафедрального собора в Матере (1270) объяснит, насколько стиль оформления отличается от всего, с чем мы знакомы на Севере, и в то же время какой живописный эффект может быть произведен повторением похожих деталей. Сама церковь имеет ту особенность, что ее западный фасад прост и неважен, а все украшения сосредоточены на южной стороне, которая выходит на площадь. На этой стороне есть два входа, тот, что с восточной стороны, как обычно, богаче. Над ними находится ряд богато украшенных окон, одно из которых - немного в стороне от центра — гораздо великолепнее остальных (Гравюра на дереве № [478](#)). Отсюда следует, что раньше читались письма и рескрипты греческого патриарха в Константинополе, и это, пожалуй, самый изысканный образец убранства, использовавшийся в этих церквях, какой только можно найти в провинции.



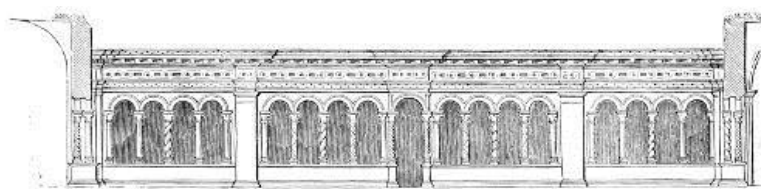


479. Дверной проем  
церкви Паппакода,  
Неаполь. (От  
Шульца.)

Такое же изобилие декора продолжало использоваться вплоть до позднейшего периода развития искусства и после того, как династия Анжуйцев ввела в Неаполе северные формы. Дверной проем церкви в Паппакоде (Гравюра на дереве № [479](#)) - один из многих, которые можно найти в этом городе и в других местах архитектурной провинции. Правда, она переборщила до такой степени, что большая часть затраченного на нее труда должна рассматриваться как выброшенная на ветер; но если любовь к искусству побуждает людей с такой любовью заниматься им, трудно отказать им в восхищении, которого заслуживает их энтузиазм.

Еще одним видом декоративных деталей, на которые эта провинция особенно богата, являются бронзовые двери, которых сохранилось около шести или семи экземпляров. Из них, пожалуй, самые прекрасные - это те, что находятся в кафедральном соборе в Трани. Они были изготовлены в 1160 году и по красоте дизайна, а также по изобилию и элегантности их украшений не имеют себе равных ни в Италии, ни, вероятно, во всем мире. Другая пара дверей почти такой же красоты, изготовленная в 1119 году, принадлежит собору в Трое (гравюра на дереве № [468](#)), а третья, которая все еще находится в очень идеальном состоянии, построена в Константинополе в 1076 году для церкви Мон-Сан-Анджело; следовательно, она современна дверям Sta. София, Новгород и Сан-Зеноне, Верона, и настолько похожи по дизайну, что образуют интересный ряд для сравнения.

Другие церкви в том же стиле, что и упомянутые выше, находятся в Канозе, Джовенаццо, Моло, Остун, Мандурии и других местах провинции. Те из Бриндизи, от которых мы должны ожидать большего, были слишком модернизированы, чтобы представлять ценность в качестве примеров; но в городе есть небольшая круглая церковь удивительной красоты, построенная, по-видимому, рыцарями-тамплиерами, а впоследствии перешедшая во владение рыцарей Святого Иоанна. Сейчас он находится в руинах, но многие фрески, которые когда-то украшали его стены, сохранились до сих пор, а также мраморные колонны, поддерживавшие его крышу. Находясь на некотором расстоянии от гавани, рыцари Святого Иоанна построили недалеко от порта еще одну небольшую церковь, которая до сих пор остается почти неизменной.



480. Монастыри Святого Иоанна Латеранского. (Из Розенгартена.)

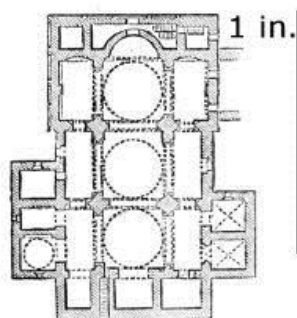
Хотя на протяжении всего средневековья Рим продолжал строить большие церкви, это было в уже упоминавшемся униженно-римском стиле, сочетавшем римские колонны с классическими деталями более или менее чисто, но вряд ли, за исключением их галерей, заслуживающем названия стиля.

Пожалуй, самая оригинальная и, безусловно, одна из самых красивых вещей, созданных римлянами, - это монастырь Святого Иоанна Латеранского. Там маленькие аркады, поддерживаемые витыми колоннами и украшенные мозаикой, столь же изящны и приятны, как и все подобное, что можно найти в других местах; и поскольку они заключены в каркас достаточной прочности, чтобы устранить все видимые механические недостатки, их неконструктивные формы не вызывают отвращения. Антаблемент, который является доминирующей чертой дизайна, сохраняет классическую композицию почти в каждой детали и в такой чистоте, которую можно было найти только в Риме 13 века, когда, по-видимому, был возведен этот монастырь; но стиль никогда не выходил за пределы этого города и, таким образом, имеет мало отношения к теме нашего повествования.

Монастырь бенедиктинского монастыря, примыкающий к базилике Святого Павла снаружи стен, является еще одним примером того же рода, в котором колонны представляют почти все разнообразие форм; спиральные, витые, рифленые, а иногда и два или три из них вместе взятых, многие из них, как и антаблемент, покрыты мозаикой.

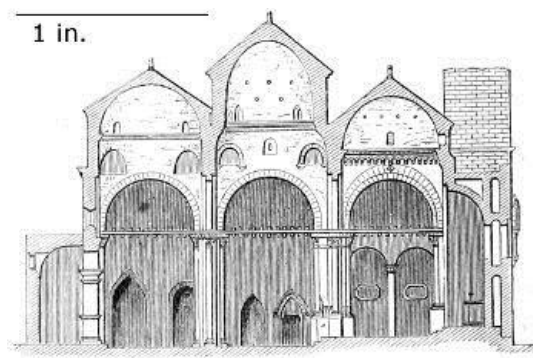
### ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ.

Как уже отмечалось, архитекторы южной половины итальянского полуострова, как правило, довольствовались романским планом перекрытия нефов деревянной крышей — поскольку, когда обнаруживается пересекающийся свод, это явно французская или немецкая интерполяция, — но они часто использовали один купол, обычно над алтарем, и использовали его в качестве украшения как внешнего, так и внутреннего. Две уже приведенные иллюстрации куполов в Бари (гравюра на дереве № [470](#)) и Казерта Веккья (гравюра на дереве № [472](#)) показывают форму, которую они обычно принимали в провинции. Они принадлежат к типу, не столь необычному на Востоке, но неизвестному готическим архитекторам Европы.



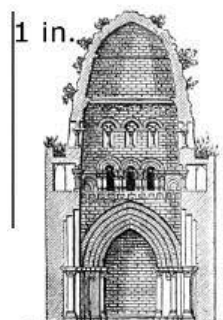
481. План церкви в Мольфетте. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



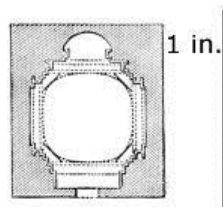


482. Фрагмент церкви в Мольфетте. (От Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Когда им приходилось покрывать свои церкви камнем, они почти неизменно отдавали предпочтение купольной форме, а не сводчатой, как в Мольфетте (1162 г.), где у них получилась приятная форма крыши, мало чем отличающаяся от формы собора Лох (Гравюра на дереве № [585](#)). Большим недостатком куполов при таком использовании является их высота, которая обычно делает все здание непропорциональным; и если свет не проникает через отверстия в барабане или в самом куполе, они темные и унылые. Так, безусловно, обстоит дело в Мольфетте, но в остальном церковь кажется хорошо спроектированной и приятных пропорций. Чтобы добиться успеха, купола должны быть низкими и плоскими внутри; а любая высота, требуемая снаружи, должна быть обеспечена ложным куполом, как в соборе Святого Марка, или как это обычно делалось архитекторами эпохи Возрождения.



483. Баптистерий, Мон-Сент-Анджело, масштаб 50 футов на 1 дюйм



484. План баптистерия, Мон-Сент-Анджело. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Это не так сильно ощущалось, когда здание было квадратным и покрыто только одним куполом, как баптистерий или усыпальница Мон-Сент-Анджело, где эффект пространства на полу был направлен не столько на сочетание внешнего достоинства с ограниченными размерами в плане, сколько на достижение принятого расположения. Как можно заметить, стрельчатая арка, как в башне в Гаэте (Гравюра на дереве № [489](#)), используется в подвале,

но над ней круглые арки с балясинами для колонн, которые мы должны назвать саксонскими, хотя их возраст здесь может быть 12 веком.



485. Гробница Боэмунда в Канозе.  
(От Шульца.)

Среди небольших памятников ориентализма, которые появляются то тут, то там по всей провинции, одной из самых приятных является маленькая гробница Боэмунда в Канозе (1111). Очаровательно найти в Италии восточную Киблу с ее куполом, возведенную для захоронения останков христианского короля. Однако, несмотря на элегантность, купол не вписан в квадрат, как это было бы в более опытных руках, и вся конструкция несколько неудачно собрана. Его бронзовые двери являются одним из главных украшений и элегантны, хотя и уступают многочисленным образцам того же класса в церквях провинции.

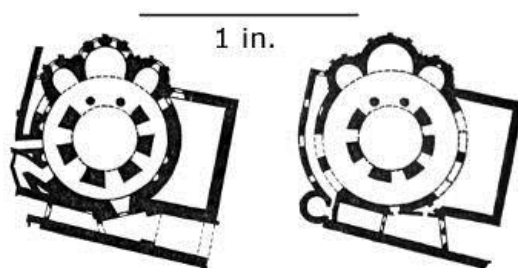
Можно привести множество других примеров византийских купольных форм, существующих в Южной Италии. Однако восточное влияние ощущается не столько в формах, сколько в деталях, и не в меньшей степени в церквях, сохраняющих базиликанскую форму Равенны, чем в тех, которые принимают купольную форму Константинополя.

Здания Южной провинции, конечно, не могут соперничать с северными ни по размерам, ни по смелости механической конструкции, но в деталях они часто красивее, а их формы более национальные и менее стесненные. Однако их большой интерес в глазах изучающего состоит в том, что они образуют связующее звено между восточным и западным мирами и, таким образом, объединяют два стиля, которые мы до сих пор слишком часто считали не имеющими точек соприкосновения.

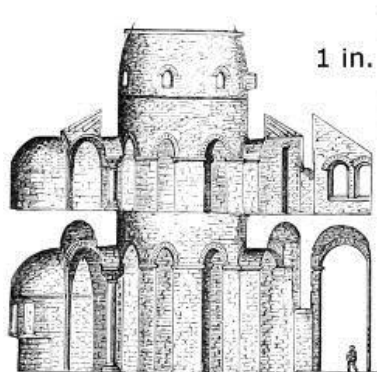
### КРУГЛЫЕ ЗДАНИЯ.

Одним из самых известных, а также одним из крупнейших примеров зданий этого класса в Италии является баптистерий в Пизе (частично виден на левой стороне гравюры на дереве № [465](#)). Внутри он, насколько это возможно, составляет 100 футов в диаметре, а стены - около 8 футов 6 дюймов. в толщину. Однако сам купол имеет всего 60 футов в диаметре и опирается на четыре опоры и восемь колонн. Они служат для отделения центрального пространства от проходящего вокруг него прохода высотой в два этажа, но на редкость непропорционального и неуклюжего в деталях. Однако самой худшей частью конструкции является купол, если это можно назвать куполом. Внутренне он имеет коническую форму и проходит сквозь внешний полусферический купол более неуклюжим и неприятным способом, чем любой другой образец такого класса. Внешне эти недостатки в какой-то степени компенсируются значительным богатством и красотой деталей. Первоначально в нем был только один ряд глухих аркад с колоннами в три четверти, увенчанных открытой аркадой; расположение в точности аналогично расположению двух нижних этажей собора и падающей башни (Гравюра на дереве № [488](#)). Впоследствии было добавлено значительное количество остроконечного готического декора, который, хотя и несколько неуместен, элегантен сам по себе и в некоторой степени скрывает первоначальные дефекты дизайна. Но очертания здания и все его устройство настолько радикально испорчены, что никакое количество украшений никогда не сможет их искупить.

В целом, пизанский баптистерий настолько необычен, что было бы интересно, если бы его дизайн можно было проследить до какого-нибудь несомненного оригинала. В том, что это возможно, вряд ли усомнится любой, кто хоть немного знаком с предметом; между тем, здание, наиболее похожее на то, что было проиллюстрировано, - это маленькая церковь Сан-Донато в Заре. Церковь, вероятно, была построена, по словам мистера Джексона, епископом Донатом III. в начале 9 века из материалов, взятых из древних зданий, некоторые из которых относятся к лучшему периоду римской архитектуры. Две монолитные колонны перед тройным святилищем высотой 30 футов свидетельствуют о размерах и важности храма, который они первоначально украшали, а большая толщина стен и размер опор свидетельствуют о богатстве материалов, имевшихся в распоряжении строителей. Прямоугольное здание на южной стороне мистер Джексон считает ровесником церкви; а помещение над ним, которое находилось на том же уровне и первоначально выходило на галерею вокруг нефов, образовывало вторую церковь, предназначенную для оглашенных. Церковь построена настолько круглой формы, что невозможно сказать, каким мог быть ее внешний вид. Как из-за своего сходства с пизанским баптистерием, так и из-за своих собственных достоинств, это интересное дополнение к нашим знаниям о тех круглых церквях, которые были такими любимыми у всех христианских архитекторов периода Карловингов. Сходство в данном случае тем более примечательно, что фасад собора в Заре (гравюра на дереве № [467](#)) выполнен в пизанском стиле, лишь слегка измененном местными особенностями. Из того, что мы уже знаем, кажется несомненным, что между Пизой и Зарой существовала тесная связь — по крайней мере, в архитектурном плане. Если бы это было полностью исследовано, это, вероятно, пролило бы значительный свет на происхождение пизанского стиля, который до сих пор казался таким исключительным в Италии, а также объяснило бы, как византийский элемент получил столь сильное развитие в том, что на первый взгляд кажется романским стилем искусства.



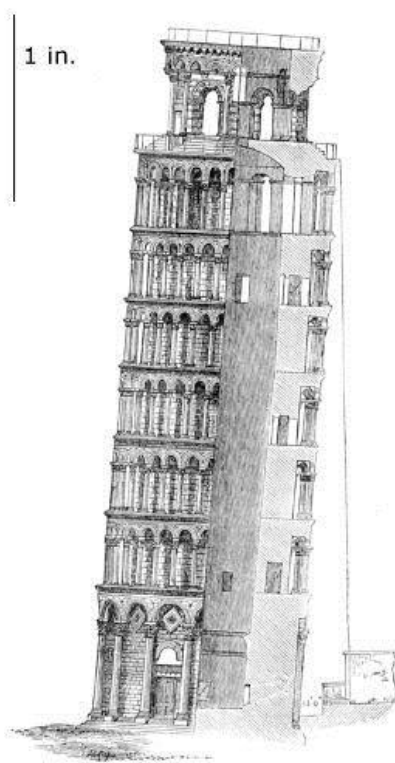
486. Первый и верхний этажи Сан-Донато, Зара. (Из Джексона.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



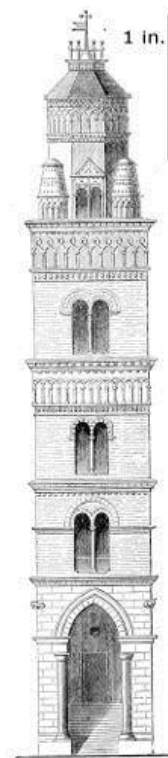
487. Секция Сан-Донато, Зара. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

### БАШНИ.

Типичным примером башни в итальянском стиле является знаменитая пизанская башня, частично изображенная на гравюре на дереве № [465](#). Действительно, насколько нам в настоящее время известно, это единственный дом, в котором реализовано то расположение многочисленных ярусов накладывающихся друг на друга аркад, которое так характерно для этого стиля. Нижний этаж хорошо спроектирован как прочный фундамент для надземной массы; его стены имеют толщину 13 футов, и он украшен 15 колоннами в три четверти; его высота составляет 35 футов. Шесть этажей выше этого в среднем на 20 футов в высоту, и каждый украшен открытой аркадой. Все здание венчает меньшая круглая башня высотой 27 футов, на которой подвешены колокола. Таким образом, общая высота составляет 182 фута; средний диаметр основной части - 52. Нет сомнений в том, что изначально предполагалось, что здание будет стоять перпендикулярно, хотя утверждалось обратное; но перед началом строительства пятого этажа фундамент просел, и попытки переделать конструкцию отчетливо прослеживаются на верхних этажах, хотя и безуспешно. Он наклоняется на 11 футов 2 дюйма. за пределами перпендикуляра, [\[309\]](#), что, хотя и недостаточно для того, чтобы поставить под угрозу его устойчивость, достаточно, чтобы сделать его очень неприглядным. Однако даже без этого недостатка его дизайн вряд ли можно похвалить; расположение шести равных аркад с горизонтальными антаблементами не является целесообразным способом украшения здания, где высота является элементом успеха. Введение четко очерченных вертикальных линий или некоторые изменения в дизайне аркад значительно улучшили бы дизайн: так, по-видимому, думали итальянцы, поскольку это никогда не повторялось, и Пизанская башня остается единственным примером своего класса.



488. Падающая башня в Пизе. (От Тейлора и Креси.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



489. Башня Гаэта. (От Шульца.) Шкалы нет.

Ничего похожего на это не встречается в южных частях провинции, хотя следует признать, что там очень мало действительно важных башен любого рода.

Возможно, землетрясения, которым подвержена значительная часть страны, могли удержать архитекторов от использования сооружений большой высоты; но следует добавить, что идея колокольни или башни не входила в их муниципальные устройства, и, следовательно, их города не иллюстрируются такими башнями, как в Венеции, Кремоне или Вероне на севере. Из тех, что существуют, Гаэта, пожалуй, не менее живописна, чем любая другая. Она была возведена в 1276-1290 годах и отличается характерным стилем и элегантностью очертаний. Как будет замечено, нижний этаж имеет стрельчатые арки, в то время как верхние все круглые; расположение, которое, хотя на наш взгляд, может показаться археологически неправильным, безусловно, конструктивно правильное, и эффект очень приятный, учитывая высоту и достоинство, придаваемые входу.

Две башни собора в Бари (Гравюра на дереве № [470](#)) не столь удачны по дизайну, как эта. Они слишком высоки для своих других размеров и требуют подчеркивания во всем; в то время как переход с нижнего этажа на верхний резкий и плохо продуманный. Башня в Казерта-Веккья (гравюра на дереве № [472](#)) низкая и приземистая по своим пропорциям и, к сожалению, слишком типична для башен в этой стране землетрясений.

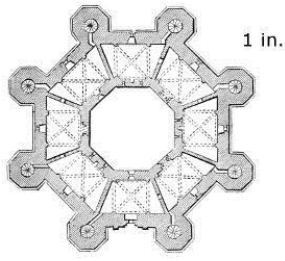
#### ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Как правило, можно утверждать, что южная провинция Италии на редкость бедна образцами гражданской или домашней архитектуры. В Средние века там существовали великие монастырские учреждения, которые, должно быть, обладали зданиями, подобающими их великолепию; но они либо погибли и были восстановлены, либо были настолько отреставрированы, что их первоначальные формы с трудом можно узнать. В Амальфи и Сорренто действительно есть монастыри; однако они гораздо более

примечательны красотой своего расположения, чем своей архитектурой, которая чрезвычайно груба и неуклюжа. Здесь нет капитулов: ни залов, ни каких-либо монастырских построек. В этом отношении провинция представляет собой заметный контраст с Испанией того же времени; хотя следует признать, что на Севере Италии также очень мало монастырских построек средних веков, самые великолепные и красивые из которых принадлежат скорее эпохе Возрождения, чем Средневековью.

В Равелло есть Дом Руффоло, живописный дворец 13 века, почти сохранившийся до наших дней: странная смесь готики и сарацинского стиля, но настолько исключительный, что было бы несправедливо причислять его к какому-либо стилю. Похоже, что своими особенностями он обязан скорее вкусу какого-то отдельного мецената или архитектора, чем какому-либо национальному вкусу или форме дизайна.

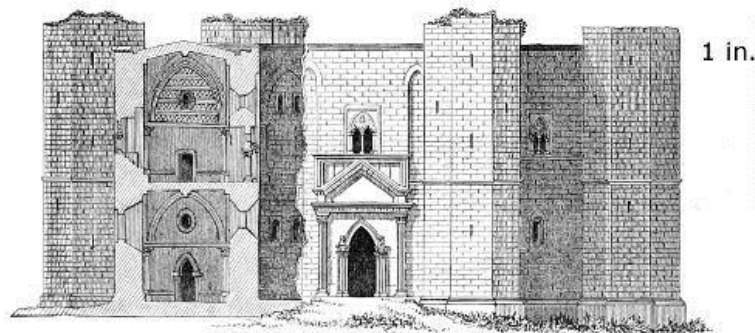




490. План замка  
Кастель-дель-Монте.  
(От Шульца.)  
Масштаб от 100  
футов до 1 дюйма.

Есть, однако, несколько замков Гогенштауффенов сносной сохранности, более или менее типичных для домашнего искусства того времени, в которое они были возведены. Одним из наиболее хорошо сохранившихся из них является замок Кастель-дель-Монте, возведенный Фридрихом II., 1240-44. Это восьмиугольник в плане с восьмиугольными башенками по каждому углу. Он имеет размеры 167 футов в ширину и окружает внутренний двор диаметром 57 футов. Оба этажа сводчатые, и все детали здесь хороши и радуют глаз. В целом это смесь итальянского вкуса, наложенного на немецкий дизайн; но можно заметить, как мало архитектурные детали входа, даже в том раннем возрасте, отличаются от стиля Возрождения. Это, действительно, главная характеристика архитектурных объектов Южной Италии. Хотя они приняли христианские формы, они никогда не отказывались от

классического чувства в деталях; и именно это в основном делает их достойными изучения. Независимо от размеров, очертаний или конструктивных особенностей, их церкви не выдержат ни малейшего сравнения с церквями Севера; но по изяществу деталей они часто превосходят чисто готические здания до такой степени, что становятся в какой-то степени столь же достойными изучения, как и их более амбициозные соперники.



491. Частично разрез, частично возвышение Кастель-дель-Монте. (От Шульца.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

## ГЛАВА VI.

### ОСТРОКОНЕЧНАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ГОТИКА.

#### Содержание.

Фресковая живопись —Церкви в Верчелли, Асти, Вероне и Лукке—Кафедральный собор в Сиене-Sta. Мария, Флоренция—Церковь Кьяравалле—Сан—Петронио, Болонья—Кафедральный собор в Милане—Чертоза, недалеко от Павии-Дуомо в Ферраре.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                        | ДАТЫ.      |
|----------------------------------------|------------|
| Независимость Болоньи                  | н. э. 1112 |
| Графиня Матильда во Флоренции          | 1115       |
| Обиццо д'Эсте в Ферраре                | 1184       |
| Энрико Дандоло берет Константинополь   | 1203       |
| Война между Генуей и Венецией          | 1205       |
| Аццо д'Эсте в Ферраре                  | 1208       |
| Мартино делла Скала в Вероне           | 1259       |
| Мартино делле Торре в Милане           | 1260       |
| Висконти, лорд Милана,                 | 1277       |
| Таддео де Пеполи в Болонье,            | 1334       |
| Заговор Марино Фальеро,                | 1355       |
| Джан Галеаццо Висконти, герцог Милана, | 1395       |
| Верона уступила Венеции                | 1409       |

До начала 13 века итальянцы достигли такого мастерства в деталях своего округло-арочного стиля и придали ему такую оригинальность и завершенность, что удивительно, что они так легко отказались от него в пользу той формы остроконечной готики, которую они впоследствии переняли. Это правда, что итальянцы так и не доросли до концепции таких зданий, как великие рейнские соборы, такие как Шпили и Вормс, или старые церкви в Кельне; возможно, они даже не соперничали с квазиклассическим изяществом провансальских церквей; но в Вероне, Модене, да и по всей Северной Италии, они выработали законченный стиль с круглыми арками, все детали которого были не только уместны и элегантны, но, казалось, могли бесконечно развиваться в том направлении, в котором они двигались. У них также были перед глазами романский стиль Пизы и Лукки со всей его элегантностью и пример Рима, где архитекторы упорно отказывались признавать стрельчатую арку на протяжении всего средневекового периода. Тем не менее, в начале 13 века — скажем, в 1220 году, когда проектировались соборы Амьена, Солсбери и Толедо, — Италия тоже была поражена остроконечной аркой и принялась за ее адаптацию к своим вкусам и назначению.

Было бы трудно объяснить это, если бы мы не знали, насколько глубоко чувства, породившие фракцию гибеллинов, укоренились на итальянской почве. Во всех городах, кроме Рима, дело гибеллинов на протяжении всего средневековья отождествлялось со свободой и местной независимостью, в противоположность делу гвельфов, которое символизировало верховенство папы и клерикальной партии. Зная, как яростно этому сопротивлялись, мы, естественно, ожидаем найти это выражение в архитектуре страны. Действительно, две из величайших церквей Италии, Ассизская (1228) и Миланская (1385), были возведены немцами в немецком стиле того времени; но они являются исключительными. Форма, которую принял остроконечный арочный стиль при его появлении, была адаптацией к итальянскому стилю, в манере, которая, по мнению итальянцев, более соответствовала красоте и удобству, чем та, что принята к северу от Альп. В этом они, конечно, ошибались. Элегантность деталей, используемых утонченными и культурными людьми и основанных на классических традициях, в большинстве случаев компенсирует недостатки их дизайна; но они так и не постигли истинных принципов готического искусства, а фатальная простота стрельчатой арки сбивала их с пути механического мастерства больше, чем даже немцев. Тем не менее, это оригинальный стиль, и, каким бы несовершенным он ни был, его вполне стоит изучить.

Прежде чем перейти к более подробному описанию стиля, возможно, было бы неплохо указать на одну из основных причин, приведших к более заметным отличиям готической архитектуры Италии от архитектуры Германии и Франции. Таково было отвращение итальянцев к использованию окрашенного стекла или, по крайней мере, их нежелание ценить его красоту в сочетании с архитектурой.

В следующей главе будет объяснено, насколько важное значение имело расписное стекло для развития готического стиля. Если бы не его внедрение, архитектура Франции не имела бы никакого сходства с тем, какой она была и является. В Италии, действительно, люди любили полихромиию, но всегда непрозрачную. Они с удовольствием покрывали стены своих церквей фресками и мозаикой, украшали полы самыми великолепными плитами и рассыпали золотые звезды по голубому полу своих сводов; но редко, если вообще когда-либо, они заполняли или планировали заполнять свои окна расписным стеклом. Возможно, яркий свет итальянского солнца мог сделать его яркость невыносимой; но более вероятно,

что отсутствие витражного стекла объясняется его несовместимостью с фресковой живописью, эффект которой был бы полностью разрушен превосходящей яркостью прозрачного материала. Итальянцы не были готовы отказаться от старого и излюбленного способа оформления, в котором они так преуспели. Эта приверженность древнему методу орнаментации позволила им в 15-16 веках превзойти весь мир в искусстве живописи, но это было фатально для правильного понимания острого стиля и его успешного внедрения в страну.

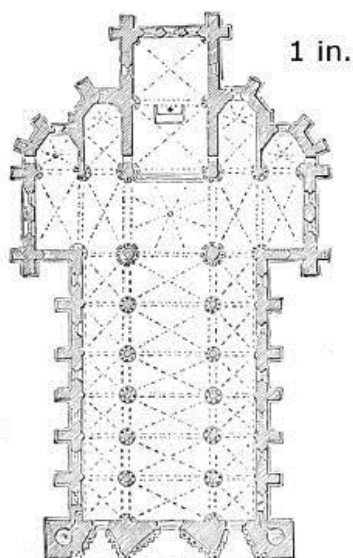
Первым результатом этой тенденции стало то, что окна в итальянских церквях были маленькими и, как правило, лишены узоров, со всеми их прекрасными дополнениями. Стены, следовательно, тоже были прочными, и их собственного веса было достаточно, чтобы выдержать напор арок, так что не требовалось ни выступающих контрфорсов, ни башенок. Таким образом, здания были внешне лишены всех стремительных вертикальных линий, столь характерных для истинной готики. Архитекторы, чтобы избавиться от монотонности, возникшей из-за отсутствия этих элементов, были вынуждены вернуться к горизонтальным карнизам классических времен и покрыть стены панелями, которые, какими бы красивыми они ни были сами по себе, являются всего лишь украшением — бессмысленным и непоследовательным.

Также, не имея внутренней отделки, для которой можно было бы освободить место, и конструктивных требований, которые нужно было бы удовлетворить, они пришли к выводу, что лучший дизайн - это тот, который занимает наибольшее пространство с наименьшим расходом материалов и наименьшим загромождением пола. Для строителей это золотое правило, но для архитекторов это худшее, что только может быть принято. Немцы не были свободны от этого недостатка, но итальянцы пошли еще дальше. Если бы на четырех или пяти опорах они могли поддерживать свод целого нефа, им и в голову не приходило вводить больше. Французский архитектор, хотя и превосходящий их в конструктивном мастерстве, вероятно, ввел бы восемь или десять в том же пространстве. Итальянец стремился, если бы мог, поднять своды боковых нефов на ту же высоту, что и неф. Архитектор-северянин знал, как сохранить их должную пропорцию, благодаря чему он добился большей высоты и большей ширины при том же объеме и еще большего увеличения высоты и ширины за счет контраста между частями, в то же время он придал своему зданию характер прочности и стабильности, возможно, даже более ценный, чем размер.

Точно так же северные архитекторы, сгруппировав свои стволы вместе, расположили их так, чтобы позволить каждому нести пропорциональную часть нагрузки и выполнять возложенную на него задачу. Итальянцы никогда не понимали этого принципа, а просто приклеивали пилястры вплотную друг к другу, подражая истинным архитекторам, создавая бессмысленный и уродливый пирс. Одни и те же несоответствия встречаются в каждой детали. Это стиль, скопированный без понимания и выполненный без чувства. Элегантность скульптурной листвы и других деталей иногда компенсирует эти недостатки; ибо итальянцы, хотя и плохие архитекторы, всегда были прекрасными резчиками и, как южный народ, были свободны от вульгарности, которая иногда проявляется дальше на север, и никогда не впадали в дикое варварство, которое слишком часто уродует даже лучшие здания по эту сторону Альп. Кроме того, когда живопись соединяется в церквях со скульптурой, архитектура может занять подчиненное положение и таким образом избежать порицания, которого она заслуживает. К сожалению, есть только два примера какой-либо значимости в этом стиле, сохранившие все свои расписные украшения — Святой Франциск в Ассизи и Чертоза близ Павии. Из-за этого они, пожалуй, вызывают наибольшее восхищение в Италии. В других местах места, оставленные для цвета, по-прежнему простые и незаполненные. Мы видим работу архитектора без помощи картины, которая должна была

ее оттенить, и мы не можем не осудить ее как проявление дурного вкуса и незнания истинного готического чувства.

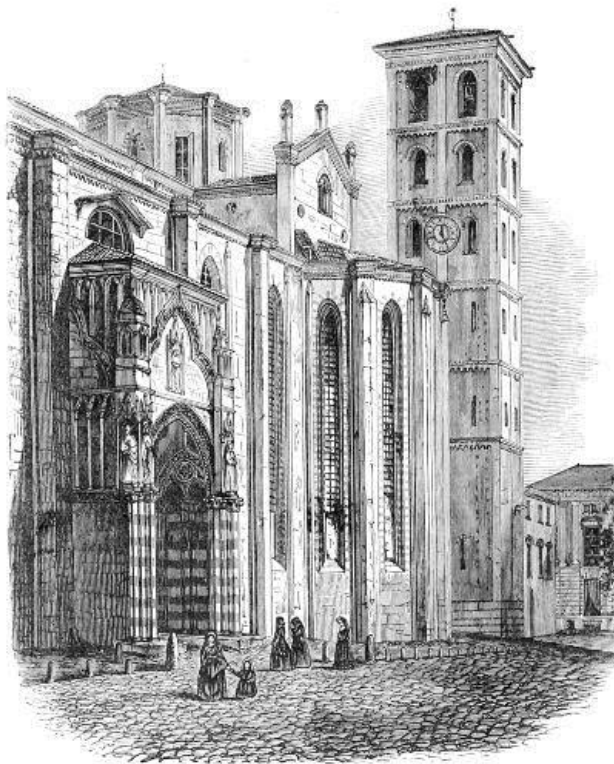
Одним из самых ранних или, возможно, самым первым итальянским сооружением, в которое была введена стрельчатая арка, является прекрасная церковь Святого Андреа в Верчелли, строительство которой было начато в 1219 году кардиналом Гуалой Биккьери и закончено за три года. Этот прелат, долгое время проработавший легатом в Англии, привез с собой английского архитектора по имени, как говорят, Бригвит, и доверил ему возведение этой церкви в своем родном городе.



492. План церкви в Верчелли. (Из книги Остена "Баукунст в Ломбардии".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В плане это, безусловно, очень похоже на английскую церковь, оканчивающуюся прямо на восток и с боковыми приделами к трансептам, расположенными примерно так, как мы находим их в Билдвасе, Киркстолле и других церквях такого класса и размера, только здесь они многоугольные, чего вряд ли когда-либо было в Англии. Но с планом все влияния английского архитектора, кажется, исчезли, и сооружение выполнено в чисто итальянском стиле. Внешне остроконечная арка нигде не появляется, все двери и окна имеют круглую форму; в то время как внутренне она ограничена простенками нефа и сводами крыши. Фасад по углам обрамляют две высокие, стройные квадратные башни, а пересечение нефа и трансепта перекрыто одним из тех элегантных восьмиугольных куполов, которые итальянцы так хорошо умели использовать и которые, по сути, являются единственной оригинальной чертой в их дизайне. Внешняя форма этой церкви интересна, поскольку отражает зачатки многого из того, что два столетия спустя было так значительно расширено немецким архитектором при проектировании Миланского собора.

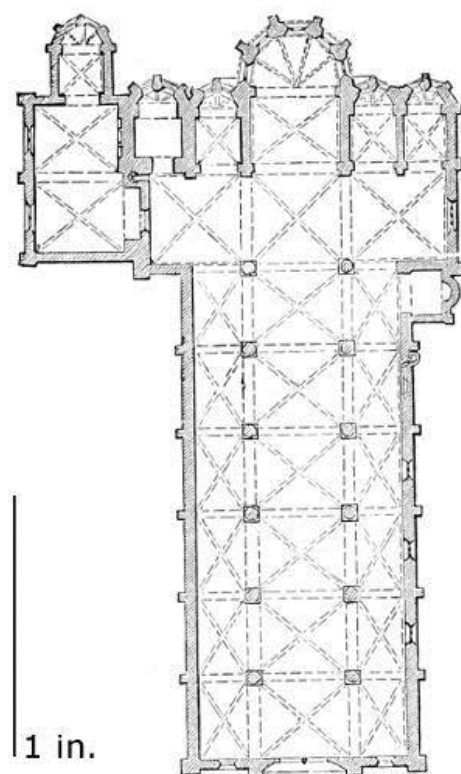
Несколько лет спустя, в 1229 году, в Асти было начато строительство церкви, башня которой была закончена в 1266 году. Это дало время для более полного развития заостренного стиля, который здесь преобладает не только внутренне, но и внешне. По бокам появляются высокие стрельчатые окна, и даже дверные проемы приобретают такую форму, если не в своих проемах, то в своих козырьках. Крыльцо (гравюра на дереве № [493](#)) является более поздней пристройкой и характерным образцом стиля 14 века. Эта церковь также является одним из самых ранних примеров, в которых элегантные терракотовые карнизы небольших пересекающихся арок, кажется, доведены до совершенства.



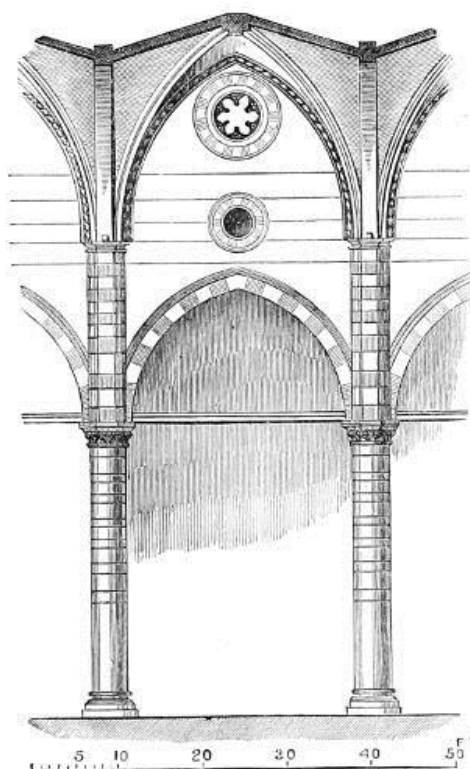
493. Церковь в Асти. (Из Шапюи, "Монументальный Мойен-Эгэ".)

Самой замечательной церковью того времени является церковь Святого Франциска в Ассизи, строительство которой было начато в 1228 году и закончено, по крайней мере в основных чертах, в 1253 году. Говорят, что он был построен немцем по имени Якоб, или Якопо. Конечно, ни один французский или английский архитектор не спроектировал бы двойную церковь такого класса, хотя, с другой стороны, ни один итальянец не смог бы изобразить детали столь чисто северного характера, как детали верхней церкви. В нижней церкви почти нет лепнины, подчеркивающей стиль, но ее характер, безусловно, скорее немецкий, чем итальянский. Великолепие и характер этой церкви зависят гораздо больше от живописи, чем от архитектуры. Во-первых, она небольшая, длина верхней церкви составляет всего 225 футов (36 дюймов). ширина; и хотя нижняя церковь имеет боковые нефы, которые увеличивают ширину до 100 футов, все же верхняя церковь имеет всего 60 футов в высоту, а нижняя около 30, так что она слишком мала для большого архитектурного великолепия. Ни одна из его деталей не сравнится с современными церквями по эту сторону Альп. Вся церковь покрыта фресками в большом разнообразии и самого красивого характера, которые по праву делают ее одной из самых знаменитых и вызывающих восхищение во всей Италии. По эту сторону Альп без своих фресок он вряд ли привлек бы чье-либо внимание. Это бесценно как пример того, в какой степени полихромное украшение может быть использовано с пользой, и истинного способа его использования; а также как иллюстрация того, в какой степени итальянцы позволили внедрить в своей стране иностранный стиль и способ украшения.





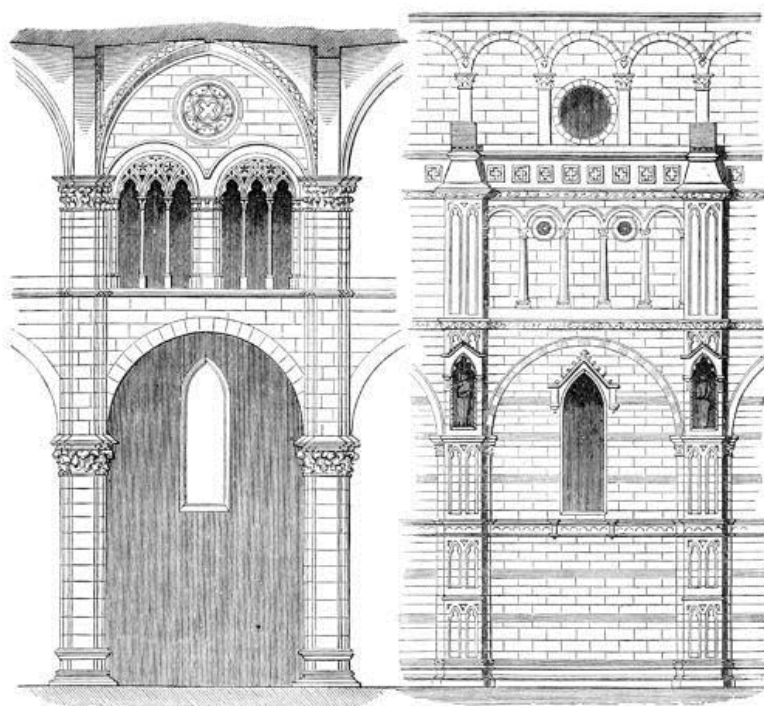
494. План штаба. Анастасия, Верона. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



495. Одна бухта штата. Анастасия, Верона.

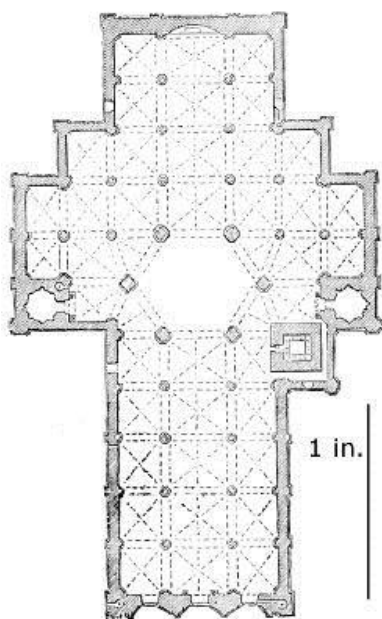
Одним из самых чистых и совершенных типов итальянской готической церкви является церковь Святой Анастасии в Вероне. Строительство началось, по-видимому, в 1260 году. Он

невелик, снаружи его длина составляет всего 285 футов; но его устройство очень законченное и очень совершенное, если смотреть на него с итальянской точки зрения. Квадрат свода нефа - это модуль, а не модуль проходов, как в истинно готических церквях: благодаря этому арки-опоры расположены дальше друг от друга, чем это сделал бы настоящий художник; снаружи также нет контрфорсов, а только пилястры. Следствием этого является то, что арки должны быть скреплены железными стержнями в местах пружинения, что внутренне очень усиливает видимость слабости, вызванной в первую очередь большим расстоянием между ними и общей непрочностью. Эти негативные последствия усугубляются отсутствием струнного хода на пружинах свода; и заменой круглого отверстия на трифории, и шестигранным отверстием очень незначительных размеров для великолепных фасадных окон северных церквей. В целом, хотя мы не можем не радоваться простору и общей элегантности дизайна, невозможно не почувствовать, насколько он уступает церквям по эту сторону Альп.



496. Один отсек, внешний и внутренний, церкви Сан-Мартино, Лукка.

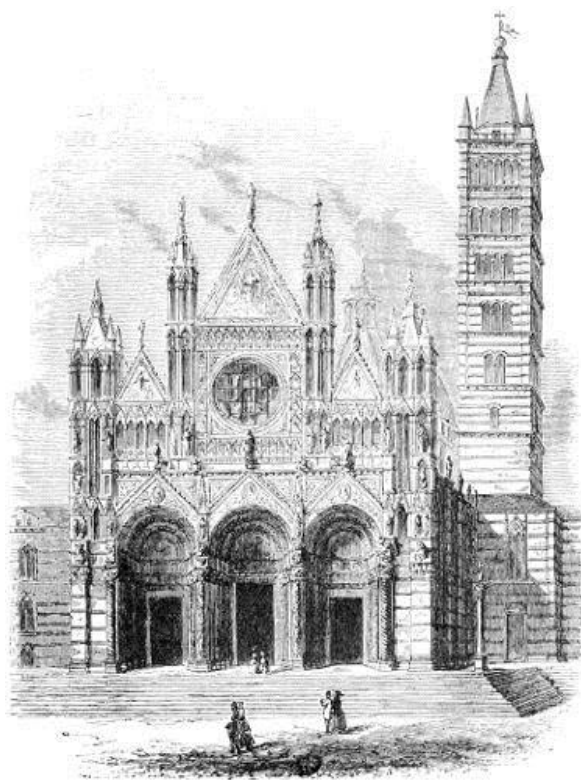
Церковь Сан-Мартино в Лукке, построенный около века после ста. Анастасия (середина 14 века), представляет собой поразительно счастливый компромисс между этими двумя стилями. Арки причала все еще слишком широки — 23 фута на открытом пространстве; но этот недостаток в некоторой степени исправляется использованием круглых арок вместо заостренных, и трифорий - это все, что можно пожелать; верхний этаж, однако, настолько незначителен, насколько это должно быть там, где солнце так ярко, а раскрашенное стекло недопустимо. Было бы легко указать на другие недостатки; но, в целом, мало найдется более элегантных церквей, чем эта, и вряд ли в Италии найдется хоть одна, которая так идеально отвечала бы всем требованиям, для которых она была спроектирована.



497. План кафедрального собора в Сиене. (Из "Принципов Европейской Церкви".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Соборы Сиены и Орвието (первый был построен в 1243 году, второй - в 1290 году), пожалуй, в совокупности являются наиболее удачными образцами итальянской остроконечной готики. Это те, по крайней мере, в которых система внедрена в наибольшей степени без иностранной помощи или применения явно иностранных деталей. Более того, оба этих здания сохранили свои фасады, завершенные их первыми архитекторами, в то время как три великие церкви в этом стиле — соборы Флоренции, Болоньи и Милана - в этом отношении остались недостроенными, как и многие другие небольшие церкви Италии. Церковь в Сиене убедительно иллюстрирует тенденцию итальянских архитекторов придерживаться купольных форм древних этрусков, которые римляне до такой степени расширили, а византийцы сделали своими собственными. Я не могу не повторить своего сожаления по поводу того, что из всех западных средневековых строителей только итальянцы проявили какое-либо пристрастие к этой форме крыши. По эту сторону Альп из него можно было бы сделать самую красивую архитектурную форму. В Италии нет примеров более чем умеренного успеха — на самом деле, нет ничего, что поощряло бы подражание. Даже пример, который сейчас перед нами, не является исключением из этих замечаний, хотя и является одним из самых смелых

достижений итальянских архитекторов. По плану это должен был быть восьмиугольник, но это, очевидно, сделало бы его слишком большим для их мастерства исполнения, поэтому они справились с трудностями, взяв шестиугольник, который, хотя и создает определенное разнообразие перспективы, неудобно сочетается с линиями колонн и неприятно искривляет своды. Тем не менее, купол средней высоты и 58 футов в диаметре, покрывающий центр церкви и имеющий достаточно места вокруг, чтобы придать ему достоинство, является благородной и приятной особенностью, достоинства которой невозможно отрицать. В сочетании с богатой цветовой гаммой и великолепным убранством церкви это создает впечатление необычайной красоты. Однако круглые арки причала и черно-белые полосы, которыми отмечен фасад, значительно ухудшают впечатление от всего комплекса — по крайней мере, в глазах посторонних, хотя итальянцы по-прежнему считают его красивым. Фасад этого собора представлен гравюрой на дереве № [498](#). Он состоит из трех больших порталов, арки которых равны по размеру, хотя центральный дверной проем больше, чем боковые. Вверху находится неизменное круглое окно итальянских архитекторов, и все здание венчают крутые треугольные фронтоны. Под собором, или, скорее, под хорами, находится древний баптистерий, ныне церковь Святого Иоанна Крестителя; его фасад выдержан в гораздо более чистом готическом стиле, чем сам собор. [\[310\]](#)

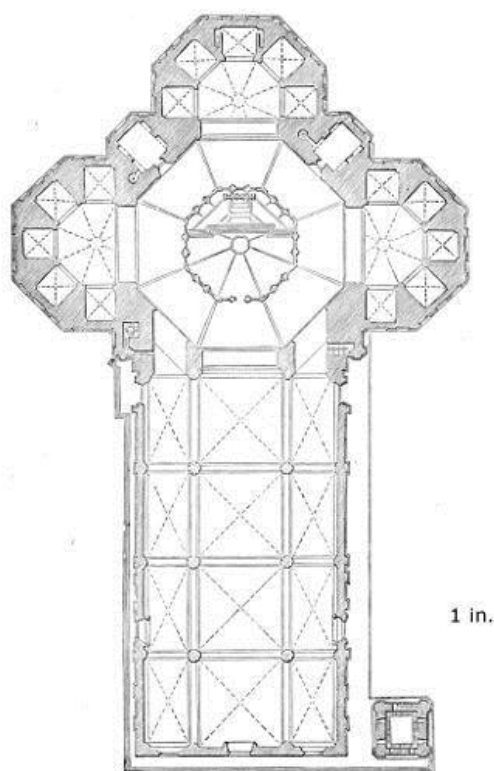


498. Фасад сиенского собора.

Резные архитектурные украшения фасада чрезвычайно богаты и замысловаты, хотя фигурная скульптура используется в гораздо меньшей степени, чем в северных порталах того же возраста. Также заметно, что четкие горизонтальные линии не гармонируют с амбициозным характером остроконечной архитектуры.

Кафедральный собор Орвието меньше, проще и менее богат украшениями, чем Сиенский, за исключением его фасада, украшенного скульптурой и живописью. Действительно, трехскатный фасад можно считать типичным для церквей такого класса. Фасады, предназначенные для церквей Флоренции, Болоньи, Милана и других мест, без сомнения, были очень похожи на те, что представлены на гравюре на дереве № [498](#). Как фронтиспис, если он искусно изваян и раскрашен, он не лишен значительной уместности и даже красоты; но как архитектурный объект он бесконечно уступает двухбашенным фасадам северных соборов или даже тем, у которых только одна большая башня в центре. Кроме того, у него есть недостаток, заключающийся в том, что он не выражает того, что находится за ним; центральный фронтон всегда выше крыши, а два других - просто декоративные придатки. Действительно, как и итальянские готические здания в целом, его эффект зависел от живописи, скульптуры и резьбы гораздо больше, чем от собственно так называемого архитектурного дизайна.

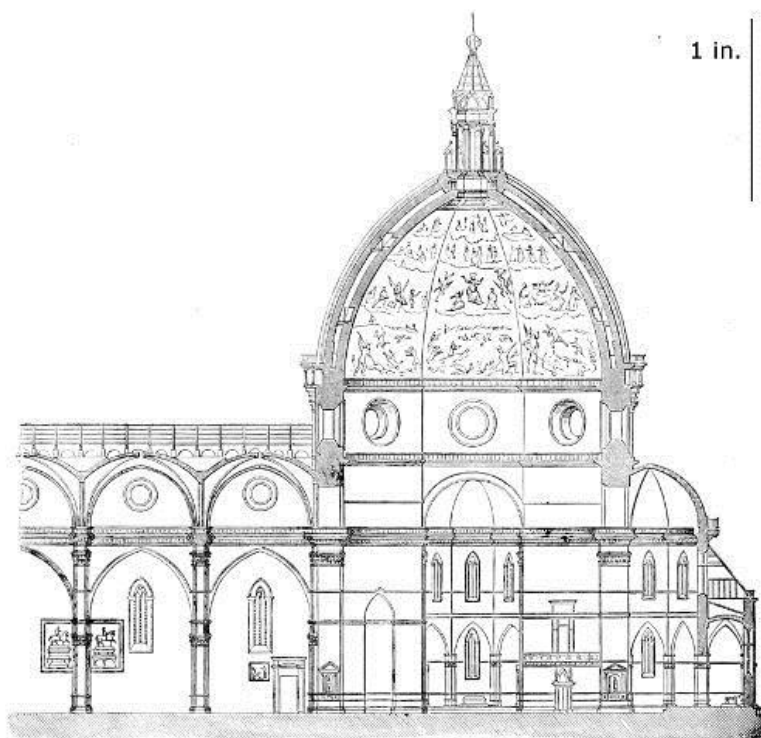
Одним из величайших и наиболее завершенных образцов итальянской готики является церковь Св. Петра. Мария деи Фьори, кафедральный собор Флоренции, одна из самых больших и прекрасных церквей, построенных в Средние века — что касается самого величия замысла, возможно, самая лучшая, хотя исполнение значительно испорчено дефектами стиля, которые слишком заметны в каждой части.



499. План кафедрального собора Флоренции. (От Изабель, "Циркулярные издания".)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

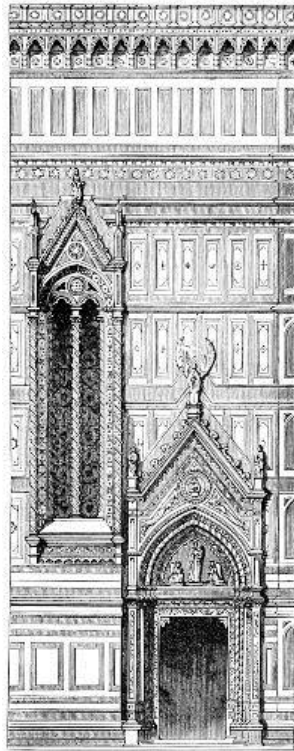
Строительство церкви было начато в 1294 или 1298 году (не совсем ясно, в каком именно) по проектам и под руководством Арнольфо ди Лапо, поскольку, к сожалению, в этом стиле мы знаем имена всех архитекторов, и все церкви носят следы каприза и неправильно направленных усилий отдельных людей, а не объединенного национального движения, которое привело к таким великолепным результатам во Франции и Англии. Неизвестно, как далеко Арнольфо перенес здание, когда умер в 1310 году, но, вероятно, вплоть до перекрытия сводов. После этого работы продолжались более неторопливо, но неф и меньшие купола хора, без сомнения, были завершены в том виде, в каком мы их сейчас находим, в первые двадцать лет 14 века. Большой восьмиугольник оставался незаконченным, и, если и был покрыт вообще, то только деревянной крышей куполообразной формы, которая, по-видимому, изображена на фреске в монастыре Сан-Марко, пока Брунеллески не приступил к возведению нынешнего купола в 1420 году и не завершил его во всех существенных частях перед своей смертью, которая произошла в 1444 году. Таким образом, здание можно рассматривать как практически современное Кельнскому собору, которому оно почти равно по размерам (его площадь составляет 84 802 фута, в то время как площадь Кельна оценивается в 91 000), и, что касается простой концепции плана, не может быть никаких сомнений в том, что флорентийский собор намного превосходит своего немецкого конкурента. Действительно, ничто не может быть прекраснее его общего плана. Обширный неф ведет к огромному куполу, переходящему в трехстворчатое расположение, столь распространенное в ранних церквях Кельна, и которое было повторено в последнем и величайшем проекте Средневековья, или, скорее, в первом проекте новой школы — великой церкви Святого Петра в Риме. Во флорентийской церкви все эти части лучше подчинены друг другу и пропорциональны, чем в любом другом примере, и способ, которым эффект усиливается и целое расширяется по мере приближения ко входу в святилище, не имеет себе равных. Все это, увы! совершенно выбрасывается при исполнении. Как и все неопытные архитекторы, Арнольфо, похоже, думал, что большие

части добавляют величия целому, и поэтому использовал только четыре большие арки по всей длине своего нефа, придав центральному проходу ширину 55 футов. Очистить. Общая ширина в пределах 10 футов от кельнской, а высота примерно такая же; и все же, по внешнему виду, высота составляет примерно половину, а ширина меньше половины, благодаря лучшей пропорции частей и превосходному соответствию деталей со стороны немецкого собора. Во Флоренции детали определенно уродливы. Окна боковых проходов маленькие и расположены не на своем месте, окна верхнего этажа - просто круглые отверстия. Соотношение проходов друг к другу плохое, своды неправильной формы, и в целом более холодная и менее эффектная конструкция в Средние века не создавалась. Триамфальный хор не так привлекателен, как неф, но там есть большие простые помещения, которые теперь выглядят холодными и плоскими; окон слишком мало, и в целом царит полумрак, что очень неудовлетворительно. Почти наверняка первоначальным намерением было покрасить стены, а не окна, так что эти дефекты вряд ли можно отнести к первоначальному дизайну, и они не были бы очевидны сейчас, если бы в момент ошибочного энтузиазма флорентийцев не охватило желание подражать истинному стилю готического искусства и соперничать с северными соборами в великолепии их расписного стекла. Это в церкви, окна которой были спроектированы только таких размеров, чтобы пропускать необходимое количество белого света, было фатальным. Несмотря на красоту самого стекла, которое, по-видимому, было изготовлено в Любеке в 1434 году по итальянским образцам, оно настолько неуместно, что вызывает только раздражение, а не восхищение, и, безусловно, полностью разрушило эффект и значение интерьера, который оно должно было украшать.

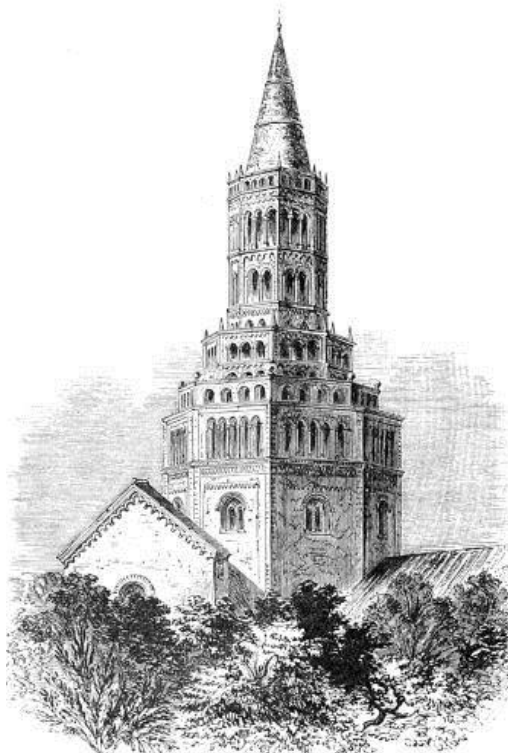


500. Секция купола и часть нефа собора во Флоренции. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.





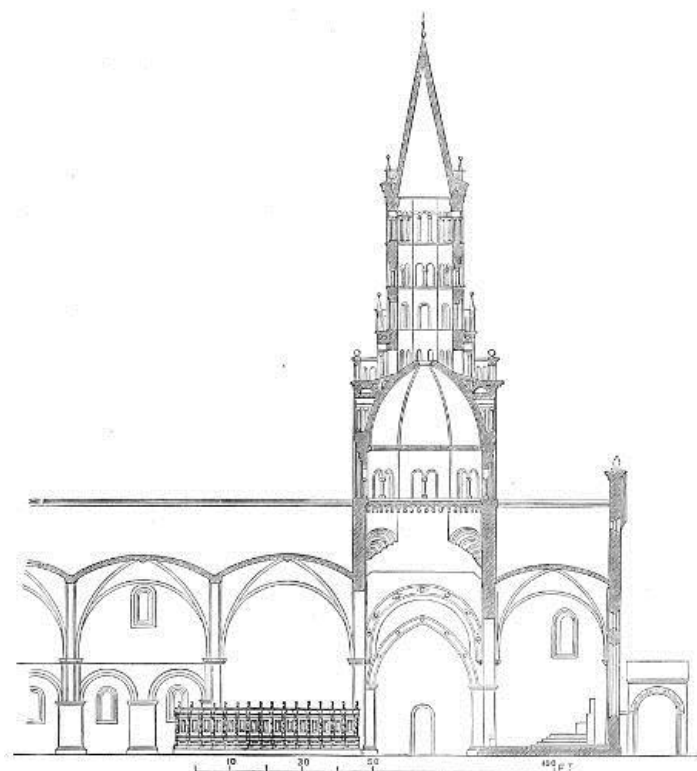
501. Часть фасада кафедрального собора во Флоренции.



502. Купол в Кьяравалле, недалеко от Милана. (По рисунку Э. Д. Фалькенера, эскавайра)

Внешне фасад так и не был закончен, [еще](#) и мы можем только догадываться, что было задумано, исходя из аналогии Сиены и Орвието. Бока нефа лишены контрфорсов или остроконечных элементов и, имея всего несколько незначительных окон, были бы

болезненно плоскими, если бы не облицовка цветным мрамором, размещенная в панелях по всей поверхности. Для интерьера или тротуара такой способ отделки допустим; но это настолько неконструктивно, настолько очевидно, что это просто украшение, что оно придает слабость всему и крайне неудовлетворительный вид столь большому зданию. Это гораздо менее заметно в ист-энде, где контур настолько изломан, а основные линии конструкции так четко обозначены, что простое заполнение сравнительно неважное. Это самая достойная часть церкви, и, поскольку она была возведена в соответствии с первоначальным проектом, она чрезвычайно красива. Даже незамысловатость и плоскостность нефа служат фоном, оттеняющим изменяющиеся очертания хора. Выше линии карниза боковых нефов нет ничего, что можно было бы отнести к оригинальному дизайну, за исключением первого отдела барабана купола, который повторяет линии верхнего этажа. Долгое время возникал вопрос о том, что изначально задумывал Арнольфо, и особенно о том, как он намеревался охватить огромное восьмиугольное пространство в центре. Все сведения о его намерениях, по-видимому, были утрачены в течение столетия после его смерти: по крайней мере, в отчетах о работе комиссии, в результате которой был принят проект купола Брунеллески, не упоминается ни о каком оригинальном проекте, существовавшем на тот момент, и, похоже, никто не знал, как Арнольфо намеревался завершить свою работу. Судя по тому, насколько далеко он продвинул сооружение, и с теми знаниями, которыми мы теперь обладаем об итальянской архитектуре того времени, мы можем легко предположить, каким мог быть его замысел по его завершению. Внутренне он, вероятно, состоял из купола, чем-то похожего на нынешний, но более плоского, выступающего из карниза, на 40 футов ниже нынешнего, и пронизанного большими отверстиями на каждой из его восьми граней.



503. Часть восточной части церкви в Къяравалле. (Из книги Грунера "Терракотовая архитектура в Италии".) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Внешне перед ним были открыты два пути. Первым и наиболее очевидным было полностью спрятать купол под деревянной крышей, как это сделано в соборе Святого Георгия в Салониках (гравюра на дереве № [305](#)) или в баптистерии перед собором, а также в половине баптистериев Италии — например, в Парме (гравюра на дереве № [514](#)). Если бы он сделал это, пролет купола мог бы быть намного больше, без каких-либо конструктивных сложностей, а трех башен над хорами и трансептами могло бы быть достаточно, чтобы облегчить его внешний вид в достаточной степени для архитектурного эффекта. В целом, однако, я скорее склонен полагать, что изначально было предложено нечто более амбициозное, чем это, и что дизайн был больше похож на Кьяравалле близ Милана, построенный в 1221 году и являющийся одним из самых полных и совершенных куполов этого класса, существующих сейчас в Италии. О его внешнем виде можно судить по гравюре на дереве [502](#), а о конструктивных деталях - по разделу, гравюра на дереве № [503](#).

Если фундамент достаточно прочный — а этого во Флоренции более чем достаточно для любой надстройки подобного рода — очевидно, что архитектор может распорядиться такими массивами каменной кладки, что он сможет противодействовать любому выступу или тенденции к распространению, которые могут существовать в любом куполе такого типа; и вместо того, чтобы иметь всего 136 футов в поперечнике, можно было бы легко попытаться сделать 150 или 160. Вместо 375 футов, что соответствует высоте нынешнего купола от пола до вершины креста снаружи, он мог бы даже при нынешнем диаметре быть увеличен по крайней мере до 500 футов, или на высоту, соответствующую длине церкви, - на 70-100 футов выше высоты собора Святого Петра в Риме.

Если бы это было сделано, то три меньших полукупола, должно быть, предназначались для того, чтобы быть увенчанными миниатюрными восьмиугольными шпилями того же класса, что и большой купол, а обширные подконструкции между ними показывают, что предполагалось вознести четыре огромных шпиля, вероятно, на высоту 400 футов.

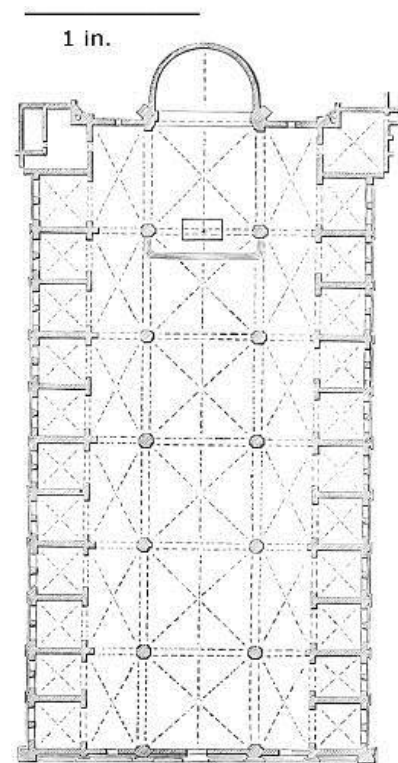
Если бы все это было сделано (а что-то очень похожее, по-видимому, определено было задумано), ни Кельнский собор, ни какая-либо церковь в Европе, древняя или современная, не были бы сравнимы с этой великой и великолепной апсидой. Как бы то ни было, простой, тяжелый, с простыми очертаниями купол Брунеллески действует подобно огнетушителю, разрушая всю нижнюю часть композиции и как внутренне, так и внешне разрушая всю гармонию между частями. Это лишило нас единственного шанса, который когда-либо существовал, увидеть эффект огромного готического купола; на самом деле, такой купол, который при тех же размерах мог быть выполнен по эту сторону Альп, но все же выдержан в духе и с большой долей поэзии, которые придают такую ценность концепциям строителей тех дней.

Если бы не это изменение плана, честолюбие флорентийцев могло бы быть в какой-то мере удовлетворено, чьи указания архитектору сводились к тому, что их собор “должен превзойти все, что человеческая промышленность или человеческие силы могли представить себе великим и прекрасным”.

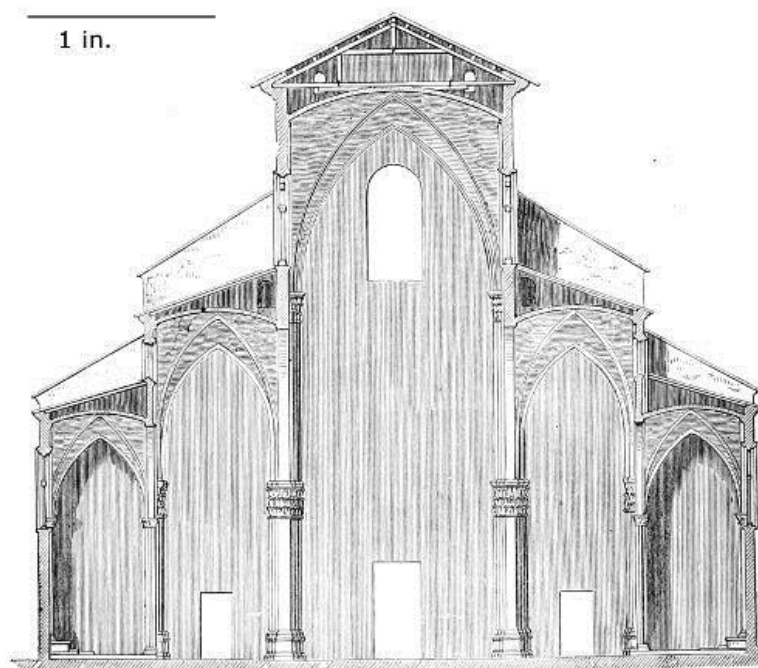
Примерно столетие спустя (1390 г.) болонцы решились на возведение собора-монстра, который по размерам был бы более чем вдвое больше, чем во Флоренции. Согласно дошедшим до нас планам, он должен был иметь около 800 футов в длину и 525 в ширину по трансептам; на пересечении должен был быть купол диаметром 130 футов, или всего на 6 футов меньше, чем во Флоренции; а ширина как нефа, так и трансептов должна была составлять 183 фута: так что в целом он занимал бы около 212 000 футов, или почти такую же площадь, как собор Святого Петра в Риме, и в три раза больше любого французского собора! Из этого обширного проекта когда-либо было выполнено только около трети (Гравюра на дереве № [504](#)) площадью 74 000 кв. футов; но этого фрагмента вполне достаточно, чтобы позволить нам судить о достоинствах или недостатках этого стиля в его

состоянии величайшего совершенства. Единственное другое здание в том же стиле в масштабе, достаточном для сравнения с этим, - это неф только что описанного Флорентийского собора, но это почти, возможно, только половина его размеров, или 36 000 футов по сравнению с 72 000. Часовни в Болонье также имеют практически пятый придел, придавая большое разнообразие и богатство перспективе. Различная высота и пропорции центрального и боковых нефов необычайно приятны, а наличие шести арок в Болонье вместо четырех, как во Флоренции, и двенадцати боковых приделов там, где их нет в другом примере, значительно компенсируют скудный механический вид, который является большим недостатком этого стиля. Большое преимущество Сан-Петронио перед флорентийской церковью заключается в размере и количестве ее окон, и, поскольку они не заполнены витражами, вся церковь производит яркий и приятный эффект, который наиболее выгодно контрастирует с мрачностью ее великого соперника. Несмотря на это, неф Сан-Петронио нельзя считать удачным произведением искусства. Во-первых, он слишком совершенен механически. Площадь точек опоры по сравнению с пустотами составляет, насколько можно судить по существующим планам, около одной двенадцатой, что было бы достоинством железнодорожной станции, но в монументальном здании требуется нечто большее. В следующем налицо исключительный недостаток либо конструктивного, либо сконструированного орнамента. По эту сторону Альп архитектор со сводчатыми шахтами, струнными дорожками, галереями и пятьюдесятью другими приспособлениями смягчил бы голость стен. В Болонье, вероятно, предполагалось, что они должны быть окрашены, и то, что они так и не были выполнены, может объяснить большинство их очевидных дефектов.

В готической архитектуре незаменимой представляется одна из двух систем: либо крашеное стекло с ярко выраженными резными выступами по всему интерьеру, либо белое стекло с плоскими поверхностями, пригодными для создания непрозрачных картин. В настоящее время немногие соборы завершены в обоих отношениях, но в их несовершенном состоянии северная система имеет огромное преимущество перед Южной. Архитектура наших соборов законченна и прекрасна даже в руинах. Итальянская церковь без цветного убранства - всего лишь холст в рамке, лишенный гармонии и смысла. Если бы Сан-Петронио был так же совершенен в своем цветовом убранстве, как Чертоза в Павии или Монреале в Палермо, он мог бы составить достойную конкуренцию лучшим интерьерам по эту сторону Альп. На самом деле это всего лишь великолепный пример декоративной, но без украшений конструкции, и, как было предпринято попытку объяснить во Введении, оба элемента необходимы для успеха архитектурного проектирования.

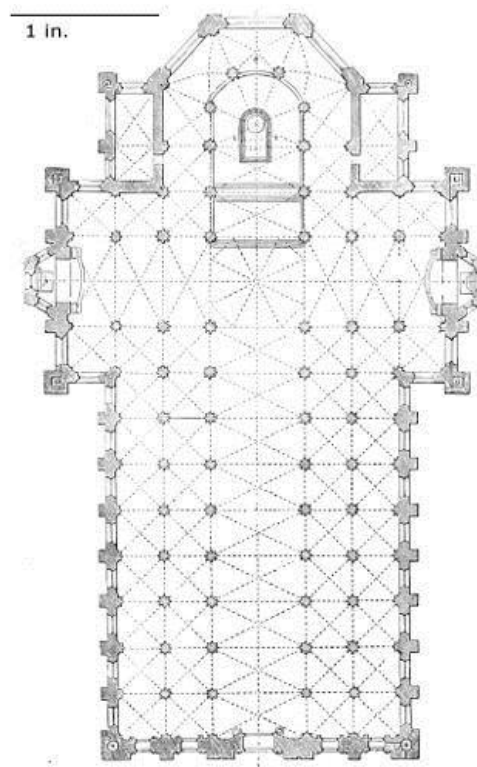


504. План выполненной части собора Святого Петронио в Болонье. (из Вибекинга.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



505. Фрагмент Сан-Петронио, Болонья. (Из Вибекинга.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Внешний вид церкви находится в слишком незавершенном состоянии, чтобы мы могли судить о том, каким мог бы быть ее эффект, если бы был завершен, но многие ее детали, особенно фасад, очень красивы и во многих отношениях превосходят то, что можно найти по эту сторону Альп. Однако его центральный купол никогда не мог быть украшением, достойным такой огромной церкви. По диаметру он равен или почти равен флорентийскому, но точки опоры так малы и так далеко расположены друг от друга, что, должно быть, он был сделан в основном, если не полностью, из дерева. Никакое такое возвышающееся сооружение, как показывают обширные фундаменты Арнольфо, которое он задумал, не могло бы стоять на тонких опорах болонской церкви. [\[312\]](#)



506. План Миланского собора. (Из "Chiesi Principali d'Europa".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

Миланский кафедральный собор — одновременно самая замечательная и одна из крупнейших и богатейших из всех церквей, возведенных в Средние века, — был начат в 1385 году по приказу Джан Галеаццо, первого герцога Милана, и освящен в 1418 году, когда все основные части, по-видимому, были завершены, хотя центральный шпиль был закончен Брунеллески примерно в 1440 году.

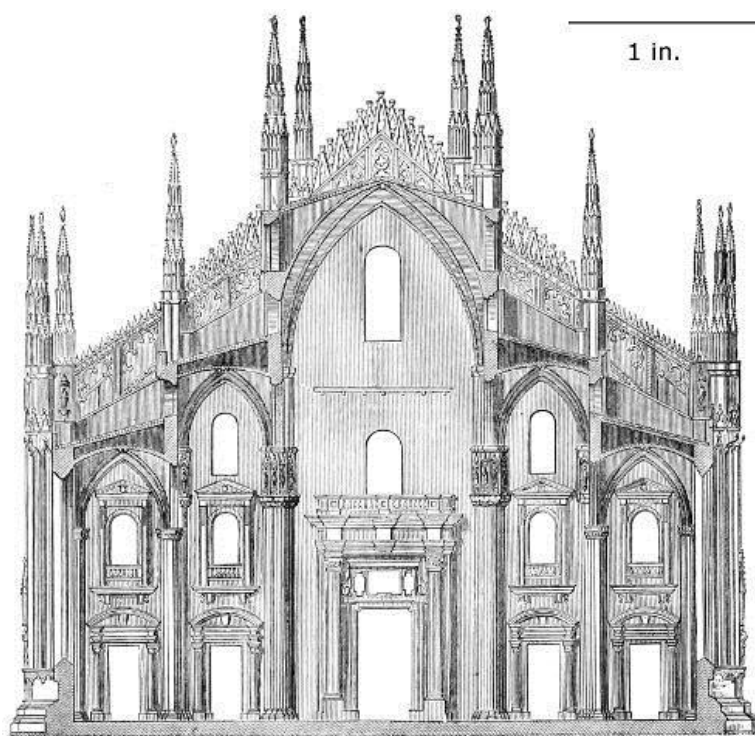
Говорят, что проект был разработан немецким архитектором Генрихом Арлезом фон Гемунденом, или, как его называют итальянцы, "да Гамондиа", — утверждение, которое подтверждается тем фактом, что детали и многие формы в основном северные; но столь же несомненно и то, что ему не было позволено контролировать все в целом, поскольку все основные черты церкви настолько же насквозь итальянские, насколько детали немецкие: поэтому ни в коем случае нельзя исключать, что Марко да Кампионе, как утверждают итальянцы, или какой-либо другой местный художник, был объединен с им или помещенный над ним.

По размерам это, за исключением Севильи, самый большой из всех средневековых соборов, его площадь составляет 107 782 фута. По материалу она самая богатая, построена полностью из белого мрамора, чего вряд ли можно ожидать от какой-либо другой церкви, большой или маленькой; а по убранству она самая великолепная — весь фасад покрыт ажурными узорами, а количество резьбы и скульптур, щедро украшающих ее вершины и шпили, не имеет себе равных ни в одном другом здании Европы. Он также построен полностью (за исключением фасада) по единому проекту. Тем не менее, несмотря на все эти преимущества, внешний вид этого замечательного здания не удовлетворит ни одного человека, знакомого с величественными сооружениями по эту сторону Альп. Кельн, безусловно, красивее; Реймс, Шартр, Амьен и Бурж оставляют в душе гораздо более приятное впечатление; и даже гораздо меньшая церковь Сент-Уан доставит истинному художнику гораздо больше удовольствия, чем этот великолепный храм.



Причину всего этого легко понять, поскольку все или почти все его недостатки возникают из-за привнесения итальянских черт в готическое здание; или, скорее, возможно, следует сказать, из-за того, что немецкому архитектору позволили украсить итальянский собор. Если взять современный собор Святого Петрония в Болонье в качестве эталона для сравнения, то будет видно, что секции (гравюры на дереве № [505](#), [507](#)) почти идентичны как по размерам, так и по форме, за исключением того, что в Милане внешний ряд представляет собой настоящий проход, а не ряд боковых приделов; но, в то же время, будет видно, что преобладала немецкая система удвоения количества пролетов между нефом и боковыми нефами. Таким образом, до сих пор немецкий архитектор сохранял церковь. Два небольших этажерки, однако, все еще сохранились; и хотя в дизайне избегаются лишние средние маленькие круги Болоньи, остается место только для небольших проемов, которые больше напоминают окна мансарды, чем этажерки. Таким образом, большее количество света проникает через высокие окна внешнего прохода, создавая впечатление здания, освещенного снизу, что губительно для архитектурного эффекта.

Модель, до сих пор сохранившаяся на месте, показывает, что немецкий архитектор спроектировал великолепные порталы на каждом конце трансептов. Это, однако, было отклонено в пользу двух небольших многоугольных апсид. Вместо огромного восьмиугольного купола, который итальянец разместил бы на пересечении всей ширины нефа и трансептов, немецкое влияние ограничило его центральным проходом, о чем, возможно, следует сожалеть больше, чем о какой-либо другой ошибке в здании. Хор не является ни французским шеветом, ни немецкой или итальянской апсидой, а представляет собой компромисс между ними: французский круг колонн, заключенный в немецкое многоугольное завершение. Эта часть здания с ее простыми формами и тремя великолепными окнами, возможно, является усовершенствованием любой из моделей, из которых она сделана.



507. Секция Миланского собора.<sup>[313]</sup> (Из Вибекинга.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Это самый близкий подход к французской системе chevet, который можно найти во всей Италии. В этой стране крайне редко можно встретить проход, огибающий хоры и выходящий в них, или с кольцом апсидальных капелл, которое так распространено во Франции. Итальянская церковь на самом деле не является производным от сочетания круглой восточной церкви с западным прямоугольным нефом, а является прямой копией древнеримской базилики.



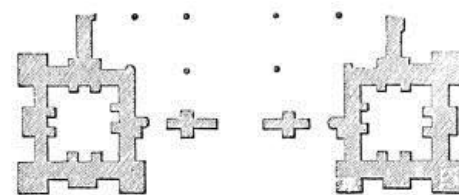
508. Вид на интерьер Миланского собора. (Из Розенгартена.)

Детали интерьера Миланского собора почти полностью выполнены в немецком стиле (гравюра на дереве № [508](#)). Огромные капители колонн с их нишами и статуями являются единственным компромиссом между обычной немецкой формой и большими глубокими уродливыми капителями — фактически фрагментами классических антаблементов, — которые уродуют соборы Флоренции и Болоньи, а также многие другие итальянские церкви. Если бы их орнамент был доведен до подпружиненного свода, они были бы безупречны; а так, при всем их богатстве, их эффект не имеет значения.

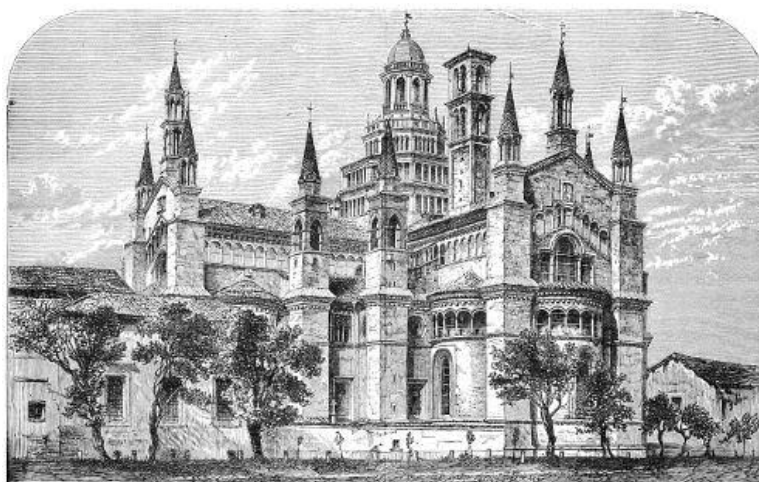
Внешне внешний вид по очертаниям мало чем отличается от Sta. Мария деи Фьори; апсида богата, разнообразна и живописна, а центральный купол (за исключением деталей) похож, хотя и в меньшем масштабе, на то, что, как я полагаю, было оригинальным проектом флорентийской церкви. Неф почти такой же плоский, как во Флоренции, клерикала не видно; но лес башенок и летящих контрфорсов, а также богатство орнамента позволяют скрыть этот недостаток. Фасад остался незаконченным, как это часто бывает с великими церквями Италии. Впоследствии для его отделки был нанят Пеллегрини, и образец его дизайна сохранился до сих пор. К счастью, его план не был осуществлен. Фасад был закончен, как мы сейчас видим, по проекту Амати по приказу Наполеона. Это обычное дело, как и следовало ожидать от его возраста, но безобидное. Дверные проемы являются частью дизайна Пеллегрини, и средневековые формы, наложенные поверх форм чинкве-центи, создают странно неуместный эффект. Для западного фасада до сих пор сохранилось

несколько оригинальных проектов. Один из них, с двумя маленькими квадратными башнями по углам, как в Верчелли и других местах, несомненно, был итальянского дизайна. Немецкий (гравюра на дереве № [509](#)) сохранился у Басси:<sup>[214]</sup> если бы это было выполнено, фасад был бы примерно на треть (а именно на 100 футов) шире, чем у Кельна. Если бы высота башен была в такой же пропорции, они были бы самыми высокими в мире. В этом случае результатом здесь, как и в Кельне, было бы болезненное укорачивание и перегружение остальной части здания. Дизайн посередине между ними, со шпилями, поднимающимися на ту же высоту, что и центральный, или около 360 футов, возможно, произвел бы самый удачный эффект. Во всяком случае, отсутствие некоторых таких функций сильно ощущается в здании в его нынешнем виде.

Строительство Чертозы близ Павии было начато примерно в тот же день (1396), что и строительство собора в Милане. Редко можно встретить два средневековых здания, столь близких друг к другу по дате постройки и местоположению, и в то же время столь непохожих. По эту сторону Альп до наших дней нет ни одного примера подобного явления; и это показывает, что в те дни итальянцы были почти так же лишены каких-либо четких принципов архитектуры, как впоследствии стали лишены их мы.



509. Дизайн фасада  
Миланского собора. (От Басси.)



510. Вид на Чертозу близ Павии. (С фотографии.)

Большая разница между Павией и Миланом заключается в том, что в первом нет и следа иностранного влияния. Он такой же чисто итальянский, как Сент-Петронио, и ни в коем случае не такой законченный или последовательный по дизайну. На самом деле, ничто не может быть более болезненным, чем несоразмерность частей, плохая прорисовка деталей, уродство сводов и убогость окон; хотя все эти дефекты полностью скрыты великолепнейшей расцветкой и мебелью такого богатства, что ей нет равных. Эти две особенности настолько привлекательны для большинства зрителей и настолько понятны, что девять посетителей из десяти приходят в восторг от Чертозы и полностью забывают о ее убогой архитектуре в богатстве и блеске декораций.

Снаружи архитектура лучше, чем внутри. Из-за близости к Павии здесь сохранились красивые старинные галереи под крышей. Круглые апсиды с галереями придают этой церкви для той эпохи, к которой она относится, особый характер, хорошо гармонируя с круглой формой главы, которую имеют почти все окна и проемы. Даже в интерьере гораздо больше круглых, чем заостренных арок.

Самой красивой и удивительной частью здания является фасад. Строительство было начато в 1473 году и является одним из лучших образцов стиля Ренессанса в Италии. Поэтому вряд ли было бы уместно упоминать об этом здесь, если бы не то, что купол над пересечением нефа и трансептов того же возраста и стиля, но он настолько точно (за исключением деталей) воспроизводит то, каким мы представляем средневековый итальянский готический купол, что его можно рассматривать как особенность более ранних эпох. Обратившись к гравюре на дереве № [502](#), можно увидеть, насколько она похожа по очертаниям на гравюру Кьяравалле. Однако он менее высок и, если перевести его на детали

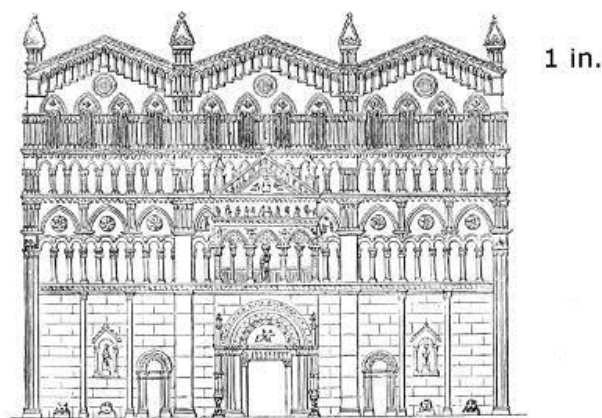


великой церкви во Флоренции, идеально поместился бы на цокольном этаже, подготовленном для такого сооружения.

Как и во многих других церквях Северной Италии, основные части Чертозы построены из кирпича, а декоративные детали выполнены из терракоты. Некоторые из последних, особенно в монастырях, столь же красивы, как и любые другие, выполненные в камне в любой части Италии в средние века; и их идеальная сохранность показывает, насколько пригоден материал для таких целей. Возможно, она не подходит для крупных деталей или монументальных целей, но для второстепенных деталей и более мелких деталей, когда терракота используется так, как ее использовали итальянцы в средние века, она является таким же законным материалом, как и любой материал, используемый где-либо в строительных целях; и в ситуациях, подобных аллювиальным равнинам По, где камень добывается с трудом, ее применение было не только разумным, но и наиболее удачным по своим результатам.

Было бы утомительной и бесполезной задачей пытаться описать все церкви, возведенные в этом стиле в Италии, поскольку вряд ли хоть одна из них заслуживает восхищения, кроме самого вульгарного - размера. К этому Санта-Кроче во Флоренции добавляет свою ассоциацию с великими людьми, которые похоронены под ним, и персоналом. Мария Новелла может сослаться на обстоятельство — исключительное в этом городе — обладание фасадом;<sup>[511]</sup> но ни то, ни другое не может искупить его врожденное уродство в глазах архитектора.

В Венеции есть две великие церкви того периода, Сан-Джованни-э-Паоло (1246-1420) и Фрари (1250); они большие и богато украшены тканями, но обе совершенно лишены архитектурных достоинств.



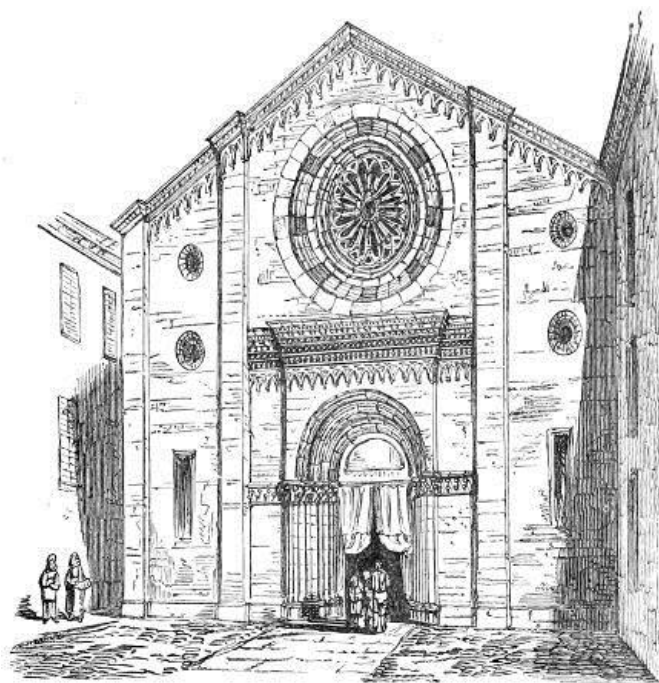
511. Кафедральный собор в Ферраре. (Из книги Хоуп "Архитектура") Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Гораздо более красивым зданием является кафедральный собор в Комо, детали которого настолько элегантны и использованы так ненавязчиво, что в значительной степени компенсируют неудачное расположение и неуклюжую форму всего здания в целом. Однако по дизайну он уступает Кафедральному собору в Ферраре (гравюра на дереве № [511](#)). Последний не демонстрирует ни богатства фасадов Сиены или Орвието, ни элегантности последнего из названных; но среди немногих существующих итальянских фасадов он выделяется трезвой правильностью дизайна и правильными пропорциями всех своих частей. Покой, вызванный прочностью нижних частей, и постепенное увеличение орнамента и легкости по мере того, как мы поднимаемся, - все это в совокупности делает его гармоничным и приятным. Это правда, что ему не хватает стремительного характера и

смелого рельефа северных фасадов; но это не относится к стилю, и должно быть достаточно, если мы встретим в этом стиле умеренное разнообразие, не нарушенное никакими очень заметными проявлениями безвкусицы.

Истинный тип итальянского фасада хорошо проиллюстрирован видом Святого Франческо в Брешии (гравюра на дереве № [512](#)), который можно считать зародышем всего последующего. Независимо от того, было ли в церкви три нефа или пять, истинно итальянский фасад в эпоху остроконечной архитектуры всегда был модификацией или расширением этой идеи, хотя и придавал ей более или менее готический оттенок в зависимости от обстоятельств ее возведения.

Во Флоренции есть дом или склад, переоборудованный в церковь, или (*horreum*) Сан-Микеле, который привлек много внимания, но больше из—за своих любопытных украшений, чем из-за красоты дизайна, которой у него нет, да и вряд ли можно ожидать, что она будет обладать. Маленькая часовня Святой Марии. Мария делла Спина в Пизе обязана своей знаменитостью богатству своих ниш и балдахинов, а также скульптуре, которая в них находится. В этом итальянцы всегда чувствовали себя как дома и, вероятно, всегда превосходили северные народы. Совсем иначе обстояло дело с архитектурой, собственно так называемой. Это, в эпоху острого стиля, было в Италии настолько холодным и ничего не значащим, что мы не удивляемся той готовности, с которой итальянцы вернулись к классическим моделям. Их следует простить в этом, но мы не можем так легко простить *наших* предков, которые отказались от стиля, гораздо более прекрасного, чем итальянский, ради копирования того, который они сами бесконечно превзошли; и это только потому, что итальянцы, неспособные ни понять, ни подражать истинным принципам остроконечного искусства, были вынуждены отказаться от его практики. К несчастью для нас, в ту эпоху они обладали в этом отношении достаточным влиянием, чтобы установить моду по всей Европе.



512. Вид на Сан-Франческо, Брешия. (Из статьи Стрит "Кирпич и мрамор в средние века".)

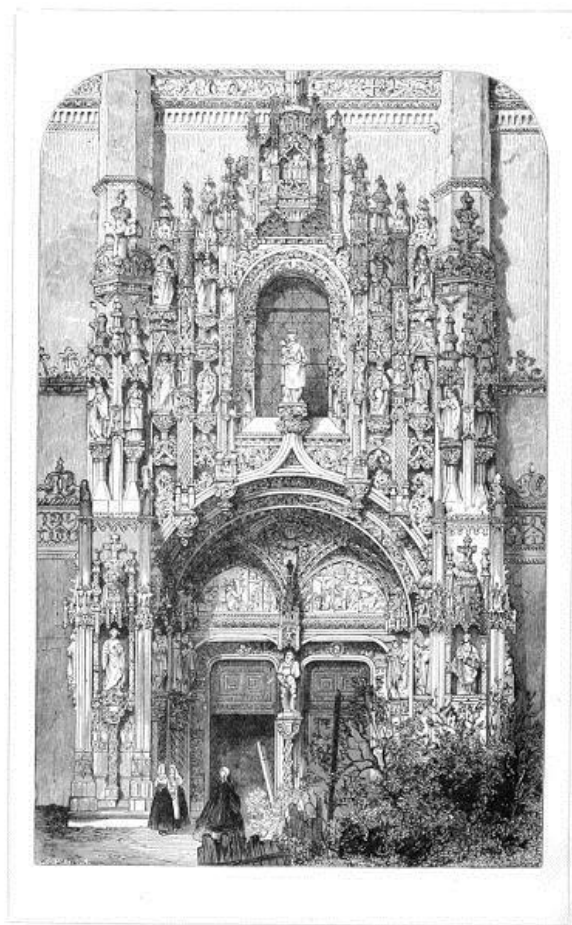
Из поздних работ в Далмации наиболее примечательным является собор Себенико (описанный в работе мистера Джексона), построенный полностью из камня и мрамора, без какого-либо кирпича или древесины в его конструкции. Это крестообразное здание,



перекрытое каменным сводом, видимым как внутри, так и снаружи. Строительство было начато по проекту Мессера Амброзии, венецианского архитектора, в 1435 году, которому можно приписать неф и проходы вплоть до струнного хода над арками нефа. Работы были продолжены после 1441 года другим архитектором, Мессером Джорджо, тоже из Венеции, который умер в 1475 году, оставив здание незавершенным. Стиль работы - поздняя венецианская готика, на более поздние части которой повлияло возрождение эпохи Возрождения. Монастыри Бадиа в Курцоле, доминиканский и францисканский монастыри в Рагузе также являются прекрасными образцами поздней итальянской готики.

КОНЕЦ ТОМА I.

ЛОНДОН: ИЗДАТЕЛЬСТВО WILLIAM CLOWES AND SONS LIMITED,  
СТЭМФОРД-СТРИТ И ЧАРИНГ-КРОСС.



ПОРТАЛ ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В БЕЛЕНЕ, НЕДАЛЕКО ОТ ЛИССАБОНА.

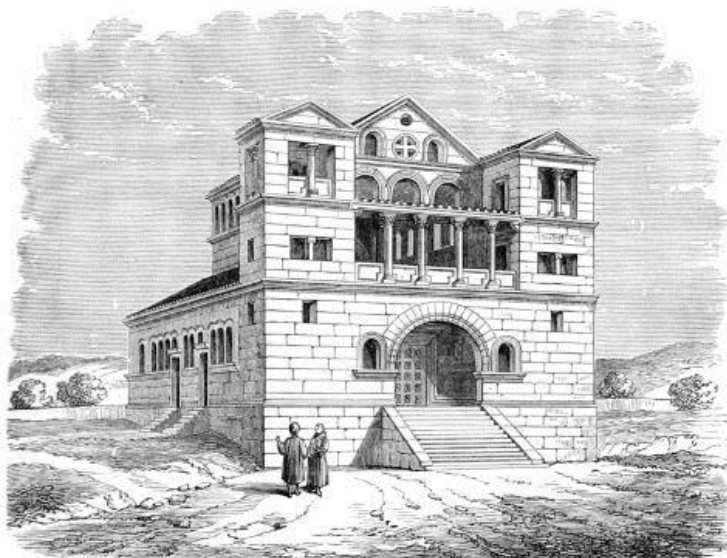
А

## ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Во ВСЕХ СТРАНАХ,

С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН До НАШИХ ДНЕЙ.

АВТОР ДЖЕЙМС ФЕРГЮССОН, D.C.L., F.R.S., M.R.A.S.,  
ЧЛЕН КОРОЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА. БРИТАНЕЦ. АРХИТЕКТОРЫ,  
&c. &c. &c.



Facade of Church at Tourmanin.

Фасад церкви в Турманине.

В ПЯТИ ТОМАХ.—Том II.

*ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ.*

ПОД РЕДАКЦИЕЙ Р. ФЕНЕ СПАЙЕРСА, Ф.С.А.,  
КОЛЛЕГИ ИЗ КОРОЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА. БРИТАНСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ.

ЛОНДОН:

ДЖОН МЮРРЕЙ, АЛБЕМАРЛ-СТРИТ,

1893.

*Право на перевод зарезервировано.*

АРХИТЕКТУРА ФЕРГЮССОНА.

*Третье издание, с 330 иллюстрациями, 2 тома, средний 8-й, 31 с. 6d.*

ИСТОРИЯ СОВРЕМЕННЫХ СТИЛЕЙ  
АРХИТЕКТУРЫ.

Покойного ДЖЕЙМСА ФЕРГЮССОНА, Ф.Р.С.

Новое издание, исправленное и дополненное. С особым учетом  
архитектура Америки.

Автор: РОБЕРТ КЕРР, профессор архитектуры Королевского колледжа в Лондоне.

ТЕМ ЖЕ САМЫМ.

*Новое и более дешевое издание, с 400 иллюстрациями, средний 8-дюймовый формат, 31 с. 6d.*

ИСТОРИЯ ИНДИИ И ВОСТОКА  
АРХИТЕКТУРА.

ЛОНДОН: ИЗДАТЕЛЬСТВО WILLIAM CLOWES AND SONS, LIMITED,  
СТЭМФОРД-СТРИТ И ЧАРИНГ-КРОСС.

СОДЕРЖАНИЕ ТОМА II.

ЧАСТЬ II.—ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.  
(Продолжение.)

КНИГА II.—ИТАЛИЯ.

(Продолжение.)

| ГЛАВА,                                                                                                                   | СТРАНИЦА           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| VII. Круглые церкви—Башни в Прато и Флоренции—Портики—Гражданские здания—Ратуши-Венеция—Дворец Дожей—Ка д'Оро—Заключение | <a href="#">1</a>  |
| VIII. СИЦИЛИЯ—Население Сицилии—Сарацины—Здания в Палермо—Кафедральный собор Монреале—Чефалу—Стрельчатая арка            | <a href="#">22</a> |
| IX. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ПАЛЕСТИНЕ—Храм Гроба Господня, Иерусалим—Церкви в Абу—Гоше и Лидде—Мечеть в Хевроне         | <a href="#">32</a> |

КНИГА III.—ФРАНЦИЯ.

|                                                                                                         |                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|
| I. Разделение сюжета—Стрельчатые арки—Прованс—Церкви в Авиньоне, Арле, Але, Фонтифрау, Магуэлоне, Вене— | <a href="#">39</a> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|

|                                                                                                                                                      |                     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| II. AQUITANIA—Churches at Périgueux, Souillac, Angoulême, Alby, Toulouse, Conques, Tours—Tombs                                                       | <a href="#">64</a>  |
| III. АНЖУ—Кафедральный собор в Анже—Церковь в Фонтевро—Пуатье—Анжуйские шпили                                                                        | <a href="#">81</a>  |
| IV. ОВЕРНЬ—Церковь в Исуар—Клермон—Укрепленная церковь в Руайе                                                                                       | <a href="#">89</a>  |
| V. БУРГУНДИЯ—Церковь Святого Мартина д'Эне—Кафедральный собор в ле-Пюи-ан—Веле—Аббатства Турню и Клюни—Кафедральный собор Отена-Церковь Святого Мену | <a href="#">94</a>  |
| VI. ФРАНКСКАЯ ПРОВИНЦИЯ—Исключительные здания—Бассевр, Бове—Монтье-ан-Дер                                                                            | <a href="#">104</a> |
| VII. НОРМАНДИЯ—Триапсальные церкви—Церкви в Кане—Пересекающиеся своды—Байе                                                                           | <a href="#">110</a> |
| VIII. ФРАНКСКАЯ АРХИТЕКТУРА—Историческая справка—Стрельчатая арка—Масонство—Средневековые архитекторы                                                | <a href="#">120</a> |
| IX. СОБОРЫ ФРАНЦУЗСКОЙ ГОТИКИ—Париж—Шартр-Реймс-Амьен—Другие соборы—Более поздний стиль—St. Ouen's, Руан                                             | <a href="#">130</a> |
| X. Готические детали—Колонны—Окна—Круглые окна—Ниши—Своды—Контрфорсы—Башенки—Шпили—Отделка—Строительство—Убранство церквей—Домашняя архитектура      | <a href="#">161</a> |

## КНИГА IV.—БЕЛЬГИЯ И ГОЛЛАНДИЯ.

|                                                                                         |                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. Историческая справка—Старые церкви—Собор Турне—Антверпен—Сен-Жак в Льеже             | <a href="#">187</a> |
| II. Гражданская архитектура—Колокольни—Холл в Ипре—Лувене—Брюсселе—Домашняя архитектура | <a href="#">199</a> |
| III. ГОЛЛАНДИЯ—Церкви—Гражданские и бытовые здания                                      | <a href="#">206</a> |

## КНИГА V.—ГЕРМАНИЯ.

|                                                                                                                                                                                                             |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ВВОДНАЯ—Хронология и исторические заметки                                                                                                                                                                | <a href="#">209</a> |
| II. Базилики—План Святого Галла—Церковь в Райхенау—Ромен-Мотье—Грансон—Церковь в Гернроде—Трев—Хильдесхайм—Соборы Вормса и Шпилей—Церкви в Кельне—Другие церкви и часовни—Двойные церкви—Швейцарские церкви | <a href="#">213</a> |
| III. КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ—Экс-ла-Шапель—Нимвеген—Фульда—Бонн—Коберн                                                                                                                                               | <a href="#">247</a> |
| IV. ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА—Лорш—Дворцы Вартбурга—Гельнхаузена—Дома—Окна                                                                                                                                       | <a href="#">255</a> |
| V. ОСТРОКОНЕЧНЫЙ СТИЛЬ В ГЕРМАНИИ—История стиля—Санкт—Гереон, Кельн—Церкви в Гельнхаузене—Марбурге—Кельнский собор—Фрайбург—Страсбург—St. Stephen's, Vienna—Nuremberg—Mühlhausen—Erfurt                     | <a href="#">264</a> |



|                                                                                     |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| VI. Круглые церкви—Церковное убранство—Гражданская архитектура—Ратуша в Брауншвейге | <a href="#">292</a> |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

|                                                                                                             |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| VII. СЕВЕРНАЯ ГЕРМАНИЯ—КИРПИЧНАЯ АРХИТЕКТУРА—Церкви в Любеке—в Бранденбурге—в Эрмеланде—Замок в Мариенбурге | <a href="#">302</a> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

## КНИГА VI.—СКАНДИНАВИЯ.

|                                                                   |                     |
|-------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. Швеция—Норвегия—Дания—Готланд—Круглые церкви—Деревянные церкви | <a href="#">313</a> |
|-------------------------------------------------------------------|---------------------|

## КНИГА VII.—АНГЛИЯ.

|            |                     |
|------------|---------------------|
| I. ВВОДНАЯ | <a href="#">335</a> |
|------------|---------------------|

|                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| II. САКСОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА | <a href="#">341</a> |
|----------------------------|---------------------|

|                                                                                                                                                                                                                                                               |                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| III. АНГЛИЙСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА—Планы английских кафедральных церквей—Своды—<br>Арки простенков—Узор окон—Внешние пропорции—Разнообразие стилей—Обстановка—Капитулы-Капеллы—<br>Приходские церкви—Детали—Гробницы—Гражданская и бытовая архитектура | <a href="#">345</a> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

|                                                                                                                               |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| IV. АРХИТЕКТУРА ШОТЛАНДИИ—Сходство стилей—Ранние образцы—Кафедральный собор Глазго—Элджин—<br>Мелроуз—Другие церкви—Монастыри | <a href="#">418</a> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|

года. ИРЛАНДИЯ—Оратории—Круглые башни—Купольные жилища—Домашняя архитектура—Украшение  
руническими крестами

[443](#)

## КНИГА VIII.—ИСПАНИЯ И ПОРТУГАЛИЯ.

I. ИСПАНИЯ—Вводная

[460](#)

II. Романские церкви в Наранко, Роде и Леоне —Ранняя испанская готика: церкви в Сантьяго, Саморе, Торо, Авиле,  
Саламанке и Таррагоне—Среднеострый стиль: церкви в Толедо, Бургосе, Леоне, Барселоне, Манресе, Хероне,  
Севилье —Позднегоготический стиль: церкви в Сеговии, Вильене—Стиль Мореско: церкви в Толедо, Илескасе и  
Сарагосе

[464](#)

III. ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА—Монастырские постройки—Муниципальные здания—Замки

[502](#)

IV. ПОРТУГАЛИЯ—Церковь Баталья—Алкобаса—Белен

[507](#)

## ЧАСТЬ III.—САРАЦИНСКАЯ И ДРЕВНЕАМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

### КНИГА I.

|                                                                                                                                                                                     |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. САРАЦИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ХРИСТИАНСКИХ СТРАНАХ; ИЛИ ВИЗАНТИЙСКО—САРАЦИНСКАЯ-<br>Введение                                                                                         | <a href="#">512</a> |
| II. СИРИЯ И ЕГИПЕТ—Мечети в Иерусалиме—Эль—Акса—Купол Скалы—Мечеть в Дамаске—Египет—Мечети в Каире—<br>Мечеть в Керуане—Другие африканские здания-Мекка                             | <a href="#">516</a> |
| III. ИСПАНИЯ—Вступительное слово-Мечеть в Кордове-Дворец в Захре—Церкви в стане. Мария и Кристо де ла Лус в<br>Толедо—Хиральда в Севилье—Дворец Алькасар—Альгамбра—Сицилия          | <a href="#">542</a> |
| IV. ТУРЦИЯ—Мечети Магомета II.—Мечети Сулеймании и Ахмедджи.—Мечети Султанас Валиде и Османа III.—Гражданская и<br>бытовая архитектура—Фонтаны и т.д.                               | <a href="#">556</a> |
| V. ПЕРСИЯ—Историческая справка—Гробницы в Багдаде—Имарет в Эрзеруме—Мечеть в Табризе—Гробница в Султанихе—<br>Базар в Испахане—Колледж Хусейн—шаха—Дворцы и другие здания—Туркестан | <a href="#">567</a> |

## КНИГА II.-ДРЕВНЯЯ АМЕРИКА.

|                                                                                                                         |                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|
| I. ВВОДНАЯ                                                                                                              | <a href="#">583</a> |
| II. ЦЕНТРАЛЬНАЯ АМЕРИКА—Историческая справка—Центральноамериканский стиль—Храмы—Дворцы—Здания в<br>Паленке—Ушмале и др. | <a href="#">589</a> |
| III. ПЕРУ—Историческая справка—Титикака—Гробницы—Стены Куско и др.                                                      | <a href="#">600</a> |

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

НОМЕР

СТРАНИЦЫ

[на фронтисписе.](#)—Портал монастыря в Белене, недалеко от Лиссабона.

[Виньетка к титульному листу.](#)—Фасад церкви в Турманине.

[Фронтиспис ко ВТОРОЙ части.](#) (продолжение).—Вид на Кельнский собор XVI

[513.](#) План баптистерия, Парма 2

[514.](#) Баптистерий в Парме, половина секции, половина высоты 2

[515.](#) Вид на Кафедральный собор в Прато 3

[516.](#) Торрасио в Кремоне 4

[517.](#) Campanile, Palazzo Scaligeri, Verona 5

[518.](#) Кампаниле, Сан-Андреа, Мантуя 6

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#"><u>519</u></a> . Колокольня во Флоренции                            | 7  |
| <a href="#"><u>520</u></a> . Северное крыльцо, Sta. Maria Maggiore, Bergamo     | 9  |
| <a href="#"><u>521</u></a> . Дворец юристов в Кремоне,                          | 11 |
| <a href="#"><u>522</u></a> . Бролетто в ресторане Como                          | 12 |
| <a href="#"><u>523</u></a> . Декоративная кирпичная кладка из Бролетто в Брешии | 13 |
| <a href="#"><u>524</u></a> . Окно из собора Монцы                               | 14 |
| <a href="#"><u>525</u></a> , <a href="#"><u>526</u></a> . Окна из Вероны        | 15 |
| <a href="#"><u>527</u></a> . Центральная часть фасада Дворца дожей, Венеция     | 16 |
| <a href="#"><u>528</u></a> . Дворец Ка д'Оро, Венеция                           | 18 |
| <a href="#"><u>529</u></a> . Угловое окно в Венеции,                            | 19 |
| <a href="#"><u>530</u></a> . Ponte del Paradiso, Venice                         | 20 |

|                                                                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#">531</a> . San Giovanni degli Eremiti, Palermo                                                       | 25 |
| <a href="#">532</a> . План церкви в Монреале                                                                    | 26 |
| <a href="#">533</a> . Часть нефа, Монреале,                                                                     | 27 |
| <a href="#">534</a> . Боковой вход в кафедральный собор в Палермо                                               | 28 |
| <a href="#">535</a> . Восточная часть кафедрального собора в Палермо                                            | 29 |
| <a href="#">536</a> . План храма Гроба Господня, Иерусалим                                                      | 34 |
| <a href="#">537</a> . Храм Гроба Господня —План и высота в том виде, в каком он существовал до пожара 1808 года | 35 |
| <a href="#">538</a> . План церкви в Абу-Гоше                                                                    | 36 |
| <a href="#">539</a> . Участок Ист-Энда того же дома                                                             | 36 |
| <a href="#">540</a> . Восточная часть церкви в Лидде,                                                           | 37 |
| <a href="#">541</a> . План апсиды церкви в Лидде                                                                | 37 |



|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#">542</a> . План мечети в Хевроне                                                   | 38 |
| <a href="#">543</a> . Схема архитектурных подразделений Франции                               | 41 |
| <a href="#">544</a> . Схема сводов                                                            | 46 |
| <a href="#">545</a> . Схема подвесных механизмов купола                                       | 47 |
| <a href="#">546</a> . Часть церкви в Каркассоне с внешними проходами, пристроенными в 14 веке | 48 |
| <a href="#">547</a> . Крыльцо Собора Парижской Богоматери, Авиньон,                           | 51 |
| <a href="#">548</a> . Паперть Святого Трофима, Арль,                                          | 52 |
| <a href="#">549</a> . Апсида церкви в Алете                                                   | 53 |
| <a href="#">550</a> . Внутренний угол апсиды на отметке                                       | 54 |
| <a href="#">551</a> . Высота над уровнем моря составляет половину бухты Сен-Поль-Труа-Шато    | 55 |
| <a href="#">552</a> . Половина отсека интерьера того же                                       | 55 |

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#"><u>553</u></a> . Продольный и поперечный разрез церкви Фонтифрау           | 56 |
| <a href="#"><u>554</u></a> . Дверной проем в церкви в Магуэлоне                        | 57 |
| <a href="#"><u>555</u></a> . План кафедрального собора, Вена,                          | 58 |
| <a href="#"><u>556</u></a> . План церкви на плоскостях                                 | 59 |
| <a href="#"><u>557</u></a> . Башня в Пюиссаликоне,                                     | 60 |
| <a href="#"><u>558</u></a> . Церковь в Круасе,                                         | 61 |
| <a href="#"><u>559</u></a> . Монастырь в Фонтифрау,                                    | 62 |
| <a href="#"><u>560</u></a> , <a href="#"><u>561</u></a> . Капители в монастыре, Эльне, | 62 |
| <a href="#"><u>562</u></a> . План Сен-Фрон, Периге,                                    | 64 |
| <a href="#"><u>563</u></a> . Часть Сент-Фронт, Периге,                                 | 65 |
| <a href="#"><u>564</u></a> . Интерьер церкви в Суйяке                                  | 67 |

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#"><u>565</u></a> . План собора в Ангулеме            | 68 |
| <a href="#"><u>566</u></a> . One Bay of Nave, Ангулем,         | 68 |
| <a href="#"><u>567</u></a> . План церкви в Муассак             | 69 |
| <a href="#"><u>568</u></a> . План собора в Олби                | 69 |
| <a href="#"><u>569</u></a> . План церкви Кордельеров в Тулузе, | 70 |
| <a href="#"><u>570</u></a> . Секция Церкви Кордельеров         | 71 |
| <a href="#"><u>571</u></a> . Угол церкви Кордельеров           | 71 |
| <a href="#"><u>572</u></a> . План Сен-Сернена, Тулуза,         | 72 |
| <a href="#"><u>573</u></a> . Участок Сен-Сернин,               | 72 |
| <a href="#"><u>574</u></a> . План церкви в Конкесе             | 73 |
| <a href="#"><u>575</u></a> . План Святого Мартина в Туре       | 74 |

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#"><u>576</u></a> . План церкви в Шарру           | 75 |
| <a href="#"><u>577</u></a> . План Сен-Бенина, Дижон        | 75 |
| <a href="#"><u>578</u></a> . Сен-Сернен, Тулуза            | 77 |
| <a href="#"><u>579</u></a> . Церковь в Айласе,             | 78 |
| <a href="#"><u>580</u></a> . Церковь в Лупьяке             | 78 |
| <a href="#"><u>581</u></a> . Святой Элуа, Эспалион         | 79 |
| <a href="#"><u>582</u></a> . Могила в Сен-Пьере, Тулуза    | 80 |
| <a href="#"><u>583</u></a> . План собора в Анже            | 82 |
| <a href="#"><u>584</u></a> . План Святой Троицы, Анже,     | 82 |
| <a href="#"><u>585</u></a> . Вид на внутреннюю часть озера | 83 |
| <a href="#"><u>586</u></a> . План церкви в Фонтевро        | 83 |

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| <a href="#"><u>587</u></a> . Вид на Шевет в Фонтевро,                     | 84 |
| <a href="#"><u>588</u></a> . Возвышение одного из отсеков нефа в Фонтевро | 84 |
| <a href="#"><u>589</u></a> . Фасад церкви Нотр-Дам в Пуатье               | 85 |
| <a href="#"><u>590</u></a> . План собора в Пуатье                         | 86 |
| <a href="#"><u>591</u></a> . Шпиль в Кюно                                 | 87 |
| <a href="#"><u>592</u></a> . План церкви в Иссуре                         | 89 |
| <a href="#"><u>593</u></a> . Возведение церкви в Иссуре                   | 90 |
| <a href="#"><u>594</u></a> . Часть церкви в Иссуре, обращенная на восток, | 90 |
| <a href="#"><u>595</u></a> . Возвышение Шевет, Нотр-Дам-дю-Порт, Клермон, | 91 |
| <a href="#"><u>596</u></a> . План Шевета того же                          | 92 |
| <a href="#"><u>597</u></a> года. Укрепленная церковь в Руайате            | 93 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>598</u></a> . Фасад церкви Святого Мартина д'Эне, Лион,     | 95  |
| <a href="#"><u>599</u></a> . Монастырь кафедрального собора Ле-Пуи-ан-Веле | 96  |
| <a href="#"><u>600</u></a> . Вид на интерьер аббатства в Турнусе           | 97  |
| <a href="#"><u>601</u></a> . План церкви аббатства в Кюни                  | 98  |
| <a href="#"><u>602</u></a> . Посмотреть в проходе на улице Отен,           | 100 |
| <a href="#"><u>603</u></a> . Посмотреть в нефе по адресу Отен,             | 100 |
| <a href="#"><u>604</u></a> . Секция притвора по адресу Везелай,            | 101 |
| <a href="#"><u>605</u></a> . Ист-Энд, Сент-Мену,                           | 102 |
| <a href="#"><u>606</u></a> . Шевет, Сен-Мену,                              | 103 |
| <a href="#"><u>607</u></a> . План и разрез Бассевра, Бове,                 | 105 |
| <a href="#"><u>608</u></a> . Внешний и внутренний вид Бассевра             | 106 |



|                                                                           |          |
|---------------------------------------------------------------------------|----------|
| <a href="#"><u>609</u></a> . Орден Святого Женера                         | 107      |
| <a href="#"><u>610</u></a> . Секция восточной части церкви Монтье-ан-Дер  | 108      |
| <a href="#"><u>611</u></a> . Триапсальная церковь в Керквилле,            | 110      |
| <a href="#"><u>612</u></a> . План церкви Святого Стефана, Кан             | 112      |
| <a href="#"><u>613</u></a> . Западный фасад того же                       | дома 113 |
| <a href="#"><u>614</u></a> . Секция ступицы того же                       | 114      |
| <a href="#"><u>615</u></a> . Схема сводчатого перекрытия того же          | 115      |
| <a href="#"><u>616</u></a> . Возвышение купола нефа Святого Стефана, Кан, | 115      |
| <a href="#"><u>617</u></a> . Купе, Аббатство о-Дам, Кан,                  | 116      |
| <a href="#"><u>618</u></a> . Восточная оконечность Сент-Николаса, Кан,    | 117      |
| <a href="#"><u>619</u></a> . Нижний отсек, Неф, Байе,                     | 118      |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>620</u></a> . План собора Нотр-Дам, Париж            | 132 |
| <a href="#"><u>621</u></a> . Секция боковых проходов, из тех же     | 133 |
| <a href="#"><u>622</u></a> . Внешняя высота того же                 | 133 |
| <a href="#"><u>623</u></a> . План Шартрского собора                 | 134 |
| <a href="#"><u>624</u></a> . План Реймского собора                  | 135 |
| <a href="#"><u>625</u></a> . План Амьенского собора                 | 135 |
| <a href="#"><u>626</u></a> . Вид на фасад собора в Париже           | 136 |
| <a href="#"><u>627</u></a> . Вид на Шартрский собор с северо-запада | 138 |
| <a href="#"><u>628</u></a> . Контрфорс в Шартре                     | 139 |
| <a href="#"><u>629</u></a> . Контрфорсы в Реймсе                    | 139 |
| <a href="#"><u>630</u></a> . Залив нефа собора Бове                 | 142 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>631</u></a> . Дверной проем, Южный Трансепт, Бове, | 143 |
| <a href="#"><u>632</u></a> . План собора в Нуайоне                | 144 |
| <a href="#"><u>633</u></a> . Шпили Лаонского собора               | 145 |
| <a href="#"><u>634</u></a> . Вид на собор в Кутансе               | 146 |
| <a href="#"><u>635</u></a> . Часовня Пресвятой Богородицы, Осер,  | 147 |
| <a href="#"><u>636</u></a> . План собора в Труа                   | 148 |
| <a href="#"><u>637</u></a> . Фасад собора в Труа                  | 149 |
| <a href="#"><u>638</u></a> . Окно Лионского собора                | 150 |
| <a href="#"><u>639</u></a> . План собора в Базасе                 | 150 |
| <a href="#"><u>640</u></a> . План собора в Бурже                  | 151 |
| <a href="#"><u>641</u></a> . Часть собора в Бурже                 | 152 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>642</u></a> . Вид в церкви Шарите-сюр-Луар         | 154 |
| <a href="#"><u>643</u></a> . Chevet, Pontigny                     | 155 |
| <a href="#"><u>644</u></a> . Западный фасад Ste. Marie de l'Épine | 156 |
| <a href="#"><u>645</u></a> . План церкви Святого Уана в Руане     | 157 |
| <a href="#"><u>646</u></a> . Церковь Сент-Уэн с юго-востока       | 158 |
| <a href="#"><u>647</u></a> . Южное крыльцо того же дома           | 159 |
| <a href="#"><u>648</u></a> . Схема планов столбов                 | 162 |
| <a href="#"><u>649</u></a> . Витрина, Сен-Мартен, Париж,          | 163 |
| <a href="#"><u>650</u></a> . Окно в нефе Шартрского собора        | 163 |
| <a href="#"><u>651</u></a> . Окно на хорах Шартрского собора      | 163 |
| <a href="#"><u>652</u></a> . Витрина в Реймсе                     | 164 |

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>653</u></a> . Витрина на улице Сент-Уэн,  | 164 |
| <a href="#"><u>654</u></a> . Витрина в Шартре            | 165 |
| <a href="#"><u>655</u></a> . Западное окно, Шартр,       | 166 |
| <a href="#"><u>656</u></a> . Окно трансепта, Шартр,      | 166 |
| <a href="#"><u>657</u></a> . Западное окно, Реймс,       | 166 |
| <a href="#"><u>658</u></a> . Западное окно, Эвре,        | 166 |
| <a href="#"><u>659</u></a> . Западное окно, Сент-Уэн,    | 167 |
| <a href="#"><u>660</u></a> . Схема перекрытия            | 169 |
| <a href="#"><u>661</u></a> . Церковь аббатства, Сувиньи, | 170 |
| <a href="#"><u>662</u></a> . Схема контрфорсов           | 172 |
| <a href="#"><u>663</u></a> . Летящие контрфорсы Сент-Уэн | 172 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">664</a> . Летающий контрфорс в Амьене            | 173 |
| <a href="#">665</a> . Сен-Пьер, Кан                          | 176 |
| <a href="#">666</a> . Фонарь, Сент-Уэн, Руан                 | 177 |
| <a href="#">667</a> . Пояс                                   | 178 |
| <a href="#">668</a> . Столицы из Реймса                      | 178 |
| <a href="#">669</a> . Руд-экран из театра Мадлен в Труа      | 181 |
| <a href="#">670</a> . Hôtel de Ville of St. Antonin          | 182 |
| <a href="#">671</a> . Дом в Клюни,                           | 183 |
| <a href="#">672</a> . Дом по адресу: Ирье,                   | 184 |
| <a href="#">673</a> . Портал герцогского дворца в Нанси      | 185 |
| <a href="#">674</a> . Вид на западный конец церкви в Нивелле | 190 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>675</u></a> . План собора в Турне                                        | 191 |
| <a href="#"><u>676</u></a> . Участок Центральной части того же города, обращенный на юг | 192 |
| <a href="#"><u>677</u></a> . Западный фасад Собора Парижской Богоматери                 | 192 |
| <a href="#"><u>678</u></a> . Шпиль часовни Святого Санга, Брюгге                        | 193 |
| <a href="#"><u>679</u></a> . Окно в церкви в Виллере, недалеко от Генаппе,              | 193 |
| <a href="#"><u>680</u></a> . План кафедрального собора в Антверпене                     | 195 |
| <a href="#"><u>681</u></a> . План Сен-Жака, Льеж                                        | 197 |
| <a href="#"><u>682</u></a> . Колокольня в Генте                                         | 200 |
| <a href="#"><u>683</u></a> . Суконный цех в Ипре                                        | 201 |
| <a href="#"><u>684</u></a> . Ратуша, Брюссель                                           | 203 |
| <a href="#"><u>685</u></a> . Часть епископского дворца, Льеж                            | 205 |



|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>686</u></a> . Сокращение первоначального плана монастыря в Сент-Галле | 215 |
| <a href="#"><u>687</u></a> . План церкви в Миттельцелле, на острове Райхенау         | 217 |
| <a href="#"><u>688</u></a> . Высота Западной оконечности того же                     | 217 |
| <a href="#"><u>689</u></a> . План церкви Ромен-Мотье                                 | 218 |
| <a href="#"><u>690</u></a> . Вид того же                                             | 218 |
| <a href="#"><u>691</u></a> . Секция церкви в Грансоне                                | 219 |
| <a href="#"><u>692</u></a> . План церкви в Гернроде                                  | 220 |
| <a href="#"><u>693</u></a> . Вид на западный конец церкви в Гернроде                 | 220 |
| <a href="#"><u>694</u></a> . Вид на западную оконечность аббатства Корви             | 221 |
| <a href="#"><u>695</u></a> . План первоначальной церкви в Треве                      | 223 |
| <a href="#"><u>696</u></a> . План средневековой церкви в Треве                       | 223 |

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>697</u></a> . Западная Апсида церкви в Треве                                      | 224 |
| <a href="#"><u>698</u></a> . Восточная Апсида церкви в Треве                                     | 224 |
| <a href="#"><u>699</u></a> . Внутренний вид церкви Святого Михаила в Хильдесхайме                | 225 |
| <a href="#"><u>700</u></a> . План того же                                                        | 225 |
| <a href="#"><u>701</u></a> . План Вормсского собора                                              | 227 |
| <a href="#"><u>702</u></a> . Один залив Кафедрального собора в Вормсе                            | 227 |
| <a href="#"><u>703</u></a> . Высота борта того же                                                | 228 |
| <a href="#"><u>704</u></a> . План собора на шпилях                                               | 229 |
| <a href="#"><u>705</u></a> . Западная Апсида кафедрального собора в Майнце                       | 230 |
| <a href="#"><u>706</u></a> . Церковь в Миндене. Кафедральный собор в Падерборне. Церковь в Зосте | 231 |
| <a href="#"><u>707</u></a> . План штаба. Мария в Капитолии, Кельн                                | 232 |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>708</u></a> . Апсида церкви апостолов в Кельне       | 233 |
| <a href="#"><u>709</u></a> . Апсида церкви Святого Мартина в Кельне | 234 |
| <a href="#"><u>710</u></a> . Восточная оконечность церкви в Бонне   | 235 |
| <a href="#"><u>711</u></a> . План церкви в Лаахе                    | 236 |
| <a href="#"><u>712</u></a> . Вид на церковь в Лаахе                 | 236 |
| <a href="#"><u>713</u></a> . Церковь в Зинциге                      | 237 |
| <a href="#"><u>714</u></a> . Экран Руда в Вексельбурге              | 238 |
| <a href="#"><u>715</u></a> . Склеп в Геллингене                     | 238 |
| <a href="#"><u>716</u></a> . Фасад церкви в Росхайме                | 239 |
| <a href="#"><u>717</u></a> . Церковь в Мармутье                     | 240 |
| <a href="#"><u>718</u></a> . Секция церкви Шварца Райндорфа         | 241 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">719</a> . Вид тот же                    | 242 |
| <a href="#">720</a> . План часовни в Ландсберге     | 243 |
| <a href="#">721</a> . Фрагмент часовни в Ландсберге | 243 |
| <a href="#">722</a> . Вид и план собора в Цюрихе    | 243 |
| <a href="#">723</a> . Подъезд в Базеле              | 244 |
| <a href="#">724</a> . План церкви в Экс-ла-Шапель   | 248 |
| <a href="#">725</a> . Церковь в Нимвегене           | 249 |
| <a href="#">725a</a> . План церкви в Метлахе        | 249 |
| <a href="#">725b</a> . Столица Трифория того же     | 250 |
| <a href="#">726</a> года. Церковь в Петерсберге     | 251 |
| <a href="#">727</a> . План церкви в Фульде          | 251 |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>728</u></a> . План церкви в Дрюгелъте            | 251 |
| <a href="#"><u>729</u></a> . Баптистерий в Бонне                | 252 |
| <a href="#"><u>730</u></a> . Часовня в Коберне на Мозеле        | 253 |
| <a href="#"><u>731</u></a> . Крыльцо женского монастыря в Лорше | 255 |
| <a href="#"><u>732</u></a> . Аркада дворца в Гельнхаузене       | 257 |
| <a href="#"><u>733</u></a> . Capital, Gelnhausen                | 257 |
| <a href="#"><u>734</u></a> . Вид на Вартбургский дворец         | 258 |
| <a href="#"><u>735</u></a> . Монастырь в Цюрихе                 | 266 |
| <a href="#"><u>736</u></a> . Жилой дом, Кельн                   | 261 |
| <a href="#"><u>737</u></a> . Окна в задней части того же        | 262 |
| <a href="#"><u>738</u></a> . Окна церкви Сиона, Кельн           | 262 |

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>739</u></a> . Окна из Санкт-Квинуса на Нойс               | 262 |
| <a href="#"><u>740</u></a> . Секция Святого Гереона, Кельн,              | 265 |
| <a href="#"><u>741</u></a> . План Санкт-Гереона, Кельн                   | 265 |
| <a href="#"><u>742</u></a> . Восточная оконечность церкви в Гельнхаузене | 266 |
| <a href="#"><u>743</u></a> . План церкви в Марбурге                      | 267 |
| <a href="#"><u>744</u></a> . Секция церкви в Марбурге                    | 267 |
| <a href="#"><u>745</u></a> . План церкви в Альтенберге                   | 268 |
| <a href="#"><u>746</u></a> . План Кельнского собора                      | 269 |
| <a href="#"><u>747</u></a> . Западный фасад Кельнского собора            | 272 |
| <a href="#"><u>748</u></a> . Вид на церковь во Фрайбурге                 | 274 |
| <a href="#"><u>749</u></a> . План Страсбургского собора                  | 276 |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">750</a> . Западный фронт того же                                | 277 |
| <a href="#">751</a> . План Ратисбонского собора                             | 280 |
| <a href="#">752</a> . Вид на шпиль собора Святого Стефана, Вена             | 281 |
| <a href="#">753</a> . План францисканской церкви в Зальцбурге               | 283 |
| <a href="#">754</a> . План церкви Святого Лаврентия, Нюрнберг               | 284 |
| <a href="#">755</a> . План церкви в Куттенберге, сделанный над крышей нефов | 284 |
| <a href="#">756</a> . Секция той же церкви                                  | 285 |
| <a href="#">757</a> . План церкви Святого Виктора в Ксантене                | 287 |
| <a href="#">758</a> . View of Marien Kirche, Mühlhausen                     | 289 |
| <a href="#">759</a> . Plan of Marien Kirche, Mühlhausen                     | 289 |
| <a href="#">760</a> . St. Severus Church at Erfurt                          | 290 |



|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>761</u></a> . Часовня Анны в Хайлигенштадте                       | 292 |
| <a href="#"><u>762</u></a> . Sacraments Häuschen, Nuremberg                      | 293 |
| <a href="#"><u>763</u></a> . Вход в церковь в Хемнице                            | 294 |
| <a href="#"><u>764</u></a> . Schöne Brunnen at Nuremberg                         | 296 |
| <a href="#"><u>765</u></a> . Todtenleuchter, Vienna                              | 297 |
| <a href="#"><u>766</u></a> . Эркер из дома священника Святого Себальда, Нюрнберг | 298 |
| <a href="#"><u>767</u></a> . Фасад дома в Брюк-ам-Муре                           | 299 |
| <a href="#"><u>768</u></a> . Ратуша в Брансуике,                                 | 300 |
| <a href="#"><u>769</u></a> . План кафедрального собора, Любек,                   | 303 |
| <a href="#"><u>770</u></a> . Plan of Marien Kirche, Lubeck                       | 304 |
| <a href="#"><u>771</u></a> . Вид того же                                         | 305 |

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>772</u></a> . Башня на Кеблингерштрассе, Ганновер,     | 306 |
| <a href="#"><u>773</u></a> . Церковь во Фрауэнбурге                   | 307 |
| <a href="#"><u>774</u></a> . Церковь в Сантоппене                     | 308 |
| <a href="#"><u>775</u></a> . Façade of Marien Kirche, Brandenburg     | 309 |
| <a href="#"><u>776</u></a> . Фасад Рыцарского зала в замке Мариенбург | 310 |
| <a href="#"><u>777</u></a> . План кафедрального собора в Упсале       | 314 |
| <a href="#"><u>778</u></a> . Апсида Лундского собора                  | 315 |
| <a href="#"><u>779</u></a> . Старая сельская церковь и колокольня     | 316 |
| <a href="#"><u>780</u></a> . План кафедрального собора Трондхьема     | 317 |
| <a href="#"><u>781</u></a> . Вид на кафедральный собор Трондхьема     | 318 |
| <a href="#"><u>782</u></a> . Высота над Домкирхе: Рескильде           | 319 |

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>783</u></a> . План того же                               | 319 |
| <a href="#"><u>784</u></a> . Frue Kirche, Aarhus                        | 319 |
| <a href="#"><u>785</u></a> . Церковь Каллундборга                       | 320 |
| <a href="#"><u>786</u></a> . Церковь Хельге-Андерс, Висби,              | 322 |
| <a href="#"><u>787</u></a> . Интерьер церкви в Готеме                   | 323 |
| <a href="#"><u>788</u></a> . Церковь Фоле, Готланд                      | 324 |
| <a href="#"><u>789</u></a> . Портал, церковь Сандео, Готланд            | 325 |
| <a href="#"><u>790</u></a> . Портал, церковь Хоэте, Готланд             | 326 |
| <a href="#"><u>791</u></a> . Вид на Круглую церковь, Торсагер, Ютландия | 327 |
| <a href="#"><u>792</u></a> . Раздел и наземный план того же             | 328 |
| <a href="#"><u>793</u></a> . Круглая церковь Остер Ларскер, Борнхольм   | 329 |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>794</u></a> . Вид и план церкви Хагби, Швеция      | 330 |
| <a href="#"><u>795</u></a> . Церковь Ледербро и Вапенхус, Готланд | 331 |
| <a href="#"><u>796</u></a> . План церкви в Хиттердале             | 332 |
| <a href="#"><u>797</u></a> года. Вид на церковь в Хиттердале      | 333 |
| <a href="#"><u>798</u></a> . Церковь Урнес, Норвегия              | 334 |
| <a href="#"><u>799</u></a> . Башня церкви Эрлз Бартон             | 341 |
| <a href="#"><u>800</u></a> . Виндс, Эрлс-Бартон,                  | 342 |
| <a href="#"><u>801</u></a> . Саксонский вход в Монквермут         | 343 |
| <a href="#"><u>802</u></a> . План Норвичского собора              | 346 |
| <a href="#"><u>803</u></a> . План Кентерберийского собора         | 347 |
| <a href="#"><u>804</u></a> . План Даремского собора               | 348 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>805</u></a> . План Солсберийского собора      | 349 |
| <a href="#"><u>806</u></a> . План Винчестерского собора      | 350 |
| <a href="#"><u>807</u></a> . План собора Эли                 | 351 |
| <a href="#"><u>808</u></a> . Восьмиугольник в соборе Эли     | 352 |
| <a href="#"><u>809</u></a> . План Вестминстерского аббатства | 354 |
| <a href="#"><u>810</u></a> . Неф собора Питерборо            | 357 |
| <a href="#"><u>811</u></a> . Неф Линкольнского собора        | 359 |
| <a href="#"><u>812</u></a> . Неф Личфилдского собора         | 360 |
| <a href="#"><u>813</u></a> . Хор Глостерского собора         | 361 |
| <a href="#"><u>814</u></a> . Схемы сводов                    | 362 |
| <a href="#"><u>815</u></a> . Монастырский склеп, Глостер,    | 363 |

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>816</u></a> . Свод прохода в соборе Святого Георгия, Виндзор, | 364 |
| <a href="#"><u>817</u></a> . Придел в часовне Генриха VII, Вестминстер,      | 364 |
| <a href="#"><u>818</u></a> . Ретро-хор, кафедральный собор Питерборо         | 365 |
| <a href="#"><u>819</u></a> . Хоровые своды Оксфордского собора               | 366 |
| <a href="#"><u>820</u></a> . Преобразование нефа Винчестерского собора       | 368 |
| <a href="#"><u>821</u></a> . Хор собора Эли                                  | 369 |
| <a href="#"><u>822</u></a> . Два пролета нефа Вестминстерского аббатства     | 370 |
| <a href="#"><u>823</u></a> . Один залив Кафедрального собора в Эксетере      | 370 |
| <a href="#"><u>824</u></a> года. Окно Пяти сестер, Йорк,                     | 372 |
| <a href="#"><u>825</u></a> . Собор Эли, Ист-Энд,                             | 373 |
| <a href="#"><u>826</u></a> . Стрельчатое окно, Херефордский собор            | 374 |

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>827</u></a> . Восточная оконечность Линкольнского собора                         | 375 |
| <a href="#"><u>828</u></a> . Окно Северного транспта, Линкольн,                                 | 376 |
| <a href="#"><u>829</u></a> . Окно в здании капитула в Йорке, английский геометрический орнамент | 377 |
| <a href="#"><u>830</u></a> . Окно в часовне Святого Ансельма, Кентербери,                       | 377 |
| <a href="#"><u>831</u></a> . Восточное окно Карлайлского собора                                 | 378 |
| <a href="#"><u>832</u></a> . Окно Южного транспта, Линкольн,                                    | 378 |
| <a href="#"><u>833</u></a> . Перпендикулярный узор, Винчестерский собор                         | 379 |
| <a href="#"><u>834</u></a> . Солсберийский собор, из Нью-Йорка,                                 | 381 |
| <a href="#"><u>835</u></a> . Вид на Личфилдский собор                                           | 382 |
| <a href="#"><u>836</u></a> . Линкольнский собор                                                 | 383 |
| <a href="#"><u>837</u></a> . Вид на башню Ангела и здание капитула, Кентербери,                 | 384 |



|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>838</u></a> . Западный фасад собора Питерборо                            | 385 |
| <a href="#"><u>839</u></a> . Здание капитула, Бристоль,                                 | 389 |
| <a href="#"><u>840</u></a> . Здание капитула, Солсбери,                                 | 390 |
| <a href="#"><u>841</u></a> . Здание капитула, Уэллс,                                    | 391 |
| <a href="#"><u>842</u></a> . Здание капитула, Йорк,                                     | 392 |
| <a href="#"><u>843</u></a> . Внутреннее возвышение часовни Святого Стефана, Вестминстер | 394 |
| <a href="#"><u>844</u></a> . План Ste. Chapelle, Paris                                  | 395 |
| <a href="#"><u>845</u></a> . План собора Святого Стефана. Вестминстер                   | 395 |
| <a href="#"><u>846</u></a> . Внутренний вид часовни Королевского колледжа, Кембридж     | 396 |
| <a href="#"><u>847</u></a> . План круглой церкви в Литтл-Мейплстед                      | 398 |
| <a href="#"><u>848</u></a> . Шпиль церкви Грейт-Лиз, Эссекс                             | 398 |

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>849</u></a> . Башня церкви Литтл-Саксхэм, Саффолк,                                                | 398 |
| <a href="#"><u>850</u></a> . Крыша церкви Транч                                                                  | 400 |
| <a href="#"><u>851</u></a> . Крыша придела в церкви Нью-Уолсингем                                                | 400 |
| <a href="#"><u>852</u></a> . План церкви Уолпола Святого Петра, Норфолк,                                         | 401 |
| <a href="#"><u>853</u></a> . Лестница в Кентерберийском соборе                                                   | 402 |
| <a href="#"><u>854</u></a> . Норман Гейтвей, Колледж Грин, Бристоль,                                             | 403 |
| <a href="#"><u>855</u></a> . Заглавные буквы и проч. Дверного проема, ведущего к проходам между хорами, Линкольн | 404 |
| <a href="#"><u>856</u></a> . Западный дверной проем, собор Личфилда                                              | 405 |
| <a href="#"><u>857</u></a> . Могила епископа Маршалла, Эксетерский собор                                         | 405 |
| <a href="#"><u>858</u></a> . Тройной балдахин в церкви Хекингтон, Линкольншир,                                   | 406 |
| <a href="#"><u>859</u></a> . Экран приора д'Эстрии, Кентерберийский собор                                        | 406 |

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>860</u></a> . Вход в здание капитула, Рочестерский собор        | 407 |
| <a href="#"><u>861</u></a> . Гробница Черного принца, Кентерберийский собор    | 408 |
| <a href="#"><u>862</u></a> . Гробница Эдуарда III. в Вестминстерском аббатстве | 409 |
| <a href="#"><u>863</u></a> . Могила Эдуарда II. в Глостерском соборе           | 410 |
| <a href="#"><u>864</u></a> года. Могила епископа Редмана в соборе Эли          | 411 |
| <a href="#"><u>865</u></a> г. Уолтем-Кросс (отреставрированный)                | 412 |
| <a href="#"><u>866</u></a> . План Вестминстерского зала                        | 414 |
| <a href="#"><u>867</u></a> . Секция Вестминстерского зала                      | 414 |
| <a href="#"><u>868</u></a> . Зал дворца в Элтеме                               | 415 |
| <a href="#"><u>869</u></a> . Окно, Лючары                                      | 420 |
| <a href="#"><u>870</u></a> . Пирс-Арч, Джедбург,                               | 421 |

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>871</u></a> . Арки в аббатстве Келсо                               | 422 |
| <a href="#"><u>872</u></a> . План и три хоровых пролета Керкуоллского собора      | 423 |
| <a href="#"><u>873</u></a> . Северная сторона собора в Керкуолле                  | 424 |
| <a href="#"><u>874</u></a> . 1. План собора Глазго. 2. План крипты, собор Глазго, | 425 |
| <a href="#"><u>875</u></a> г. Вид в крипте собора Глазго                          | 426 |
| <a href="#"><u>876</u></a> . Крипта кафедрального собора в Глазго                 | 427 |
| <a href="#"><u>877</u></a> . Витрина, кафедральный собор Глазго                   | 427 |
| <a href="#"><u>878</u></a> . Восточная оконечность собора Глазго                  | 428 |
| <a href="#"><u>879</u></a> . Ист-Энд, кафедральный собор Элджина                  | 429 |
| <a href="#"><u>880</u></a> . Южный трансепт, собор Элджин                         | 430 |
| <a href="#"><u>881</u></a> . Орнамент Дверного проема того же                     | 430 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">882</a> . План собора Элджина                                     | 431 |
| <a href="#">883</a> года. Проход в аббатстве Мелроуз                          | 432 |
| <a href="#">884</a> . Восточное окно, Мелроуз,                                | 433 |
| <a href="#">885</a> . Часовня в Рослине                                       | 434 |
| <a href="#">886</a> . Под часовней, Рослин,                                   | 434 |
| <a href="#">887</a> . Каменная крыша Ботуэллской церкви                       | 435 |
| <a href="#">888</a> годов. Внешний вид крыши церкви Босуэлл                   | 435 |
| <a href="#">889</a> , <a href="#">890</a> . Декоративные аркады, из Холируда, | 436 |
| <a href="#">891</a> год. Интерьер веранды, Данфермлин,                        | 437 |
| <a href="#">892</a> . Окно в Данкельде                                        | 438 |
| <a href="#">893</a> . Дорвей, Линлитгоу,                                      | 439 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>894</u></a> . Дорвей, Сент-Джайлс, Эдинбург,                             | 440 |
| <a href="#"><u>895</u></a> . Дверной проем, аббатство Плюскардайн                       | 441 |
| <a href="#"><u>896</u></a> . Окно в башне, Айона                                        | 441 |
| <a href="#"><u>897</u></a> . Придел в церкви Тринити-колледжа, Эдинбург                 | 442 |
| <a href="#"><u>898</u></a> . Монастырь, аббатство Килконнел                             | 445 |
| <a href="#"><u>899</u></a> . Ораторское искусство, Иннисфаллен, Килларни                | 447 |
| <a href="#"><u>900</u></a> . Часовня Кормака, Кашел,                                    | 448 |
| <a href="#"><u>901</u></a> . Секция часовни, Киллалоу,                                  | 448 |
| <a href="#"><u>902</u></a> . Кухня Святого Кевина, Глендалоу,                           | 449 |
| <a href="#"><u>903</u></a> . Дверной проем в башне в Ум-Расасе                          | 451 |
| <a href="#"><u>904</u></a> . Круглая башня и алтарная арка церкви Файненс, Клонмакнуаз, | 452 |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>905</u></a> . Дверной проем в башне, Килдэр,        | 452 |
| <a href="#"><u>906</u></a> . Дверной проем в Тауэре, Доноумор, Мит | 453 |
| <a href="#"><u>907</u></a> . Дверной проем в башне, Антрим,        | 453 |
| <a href="#"><u>908</u></a> . Тауэр, Девениш,                       | 453 |
| <a href="#"><u>909</u></a> . Тауэр, Килри, Килкенни                | 453 |
| <a href="#"><u>910</u></a> . Тауэр, Киннет, Корк                   | 454 |
| <a href="#"><u>911</u></a> . Тауэр, Ардмор,                        | 454 |
| <a href="#"><u>912</u></a> . Этаж в башне, Киннет,                 | 455 |
| <a href="#"><u>913</u></a> . Дверной проем, Монастырский дом       | 455 |
| <a href="#"><u>914</u></a> . Дорвей, Килкаллен, Килдэр             | 455 |
| <a href="#"><u>915</u></a> . Окон в круглых башнях                 | 455 |



|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>916</u></a> . Виндоуз, Глендалоу,         | 455 |
| <a href="#"><u>917</u></a> . Ораторское искусство Галера | 457 |
| <a href="#"><u>918</u></a> . Тауэр, аббатство Джерпойнт  | 457 |
| <a href="#"><u>919</u></a> . Хаус, Голуэй,               | 458 |
| <a href="#"><u>920</u></a> . Баллиромни Корт, Корк,      | 458 |
| <a href="#"><u>921</u></a> . Переправа в Келлсе          | 459 |
| <a href="#"><u>922</u></a> . Вид на церковь в Наранко    | 465 |
| <a href="#"><u>923</u></a> . План церкви в Наранко       | 465 |
| <a href="#"><u>924</u></a> . План Сан-Пабло              | 466 |
| <a href="#"><u>925</u></a> . Информация о С. Пабло       | 466 |
| <a href="#"><u>926</u></a> . Церковь в Роде              | 466 |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>927</u></a> . Пантеон св. Isidoro, Leon                                             | 467 |
| <a href="#"><u>928</u></a> . План Сантьяго-ди-Компостелла                                          | 468 |
| <a href="#"><u>929</u></a> . Собор Сантьяго. Интерьер Южного транспта, обращенный на северо-восток | 469 |
| <a href="#"><u>930</u></a> . Интерьер S. Isidoro, Leon                                             | 470 |
| <a href="#"><u>931</u></a> . Кафедральный собор в Саморе                                           | 471 |
| <a href="#"><u>932</u></a> . Коллегиальная церковь в Торо                                          | 472 |
| <a href="#"><u>933</u></a> . Старый собор Лериды. Дверь Южного крыльца                             | 473 |
| <a href="#"><u>934</u></a> . Сан-Винсенте, Авила. Интерьер Западного крыльца                       | 474 |
| <a href="#"><u>935</u></a> . Внешний вид фонаря, Старый собор Саламанки                            | 475 |
| <a href="#"><u>936</u></a> . Участок Чимборио в Саламанке                                          | 476 |
| <a href="#"><u>937</u></a> . План Святого Милана, Сеговия                                          | 476 |

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>938</u></a> . Кафедральный собор Таррагоны. Вид через трансепты | 477 |
| <a href="#"><u>939</u></a> . Церковь тамплиеров в Сеговии                      | 478 |
| <a href="#"><u>940</u></a> . План кафедрального собора в Толедо                | 479 |
| <a href="#"><u>941</u></a> . Вид на хоры кафедрального собора в Толедо         | 480 |
| <a href="#"><u>942</u></a> . План Бургосского собора                           | 481 |
| <a href="#"><u>943</u></a> . Западный фасад Бургосского собора                 | 482 |
| <a href="#"><u>944</u></a> . План Леонского собора                             | 483 |
| <a href="#"><u>945</u></a> года. Залив Хор, Леонский собор                     | 484 |
| <a href="#"><u>946</u></a> . Отсек нефа Бургосского собора                     | 484 |
| <a href="#"><u>947</u></a> . План кафедрального собора в Барселоне             | 485 |
| <a href="#"><u>948</u></a> . Sta. Maria del Mar, Barcelona                     | 486 |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>949</u></a> . Sta. Maria del Pi, Barcelona                   | 486 |
| <a href="#"><u>950</u></a> . Интерьер коллегиальной церкви, Манреса,        | 487 |
| <a href="#"><u>951</u></a> . План собора в Жероне                           | 488 |
| <a href="#"><u>952</u></a> . Интерьер собора в Жероне, обращенный на восток | 489 |
| <a href="#"><u>953</u></a> . Кимборио из кафедрального собора в Валенсии    | 490 |
| <a href="#"><u>954</u></a> . План Севильского собора                        | 491 |
| <a href="#"><u>955</u></a> года. План кафедрального собора в Сеговии        | 493 |
| <a href="#"><u>956</u></a> . Часть церкви в Виллене                         | 493 |
| <a href="#"><u>957</u></a> . План штаба. Maria la Blanca                    | 495 |
| <a href="#"><u>958</u></a> . Интерьер Sta. Maria la Blanca                  | 496 |
| <a href="#"><u>959</u></a> . Апсида Святого Бартоломео                      | 497 |

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>960</u></a> . Часовня в Хуманехосе                   | 498 |
| <a href="#"><u>961</u></a> . Башня в Илескасе                       | 499 |
| <a href="#"><u>962</u></a> . Сент-Пол, Сарагоса,                    | 500 |
| <a href="#"><u>963</u></a> . Подъезд из Валенсии                    | 501 |
| <a href="#"><u>964</u></a> . Монастырь Уэльгас, недалеко от Бургоса | 502 |
| <a href="#"><u>965</u></a> . Монастырь, Таразона,                   | 503 |
| <a href="#"><u>966</u></a> . Дом Лонха, Валенсия                    | 504 |
| <a href="#"><u>967</u></a> . Замок Кокос, Кастилия                  | 505 |
| <a href="#"><u>968</u></a> . План церкви в Баталье                  | 508 |
| <a href="#"><u>969</u></a> . Портал в Белеме                        | 510 |
| <a href="#"><u>970</u></a> . План мечети эль-Акса в Иерусалиме      | 517 |

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">971</a> . Вид в мечети эль-Акса                 | 518 |
| <a href="#">972</a> . План Купола скалы (мечеть Омара)      | 520 |
| <a href="#">973</a> . Смотрите в том же ряду                | 521 |
| <a href="#">974</a> . Капитель в Куполе Скалы               | 521 |
| <a href="#">975</a> . Орден Купола Скалы                    | 522 |
| <a href="#">976</a> . План мечети в Дамаске                 | 523 |
| <a href="#">977</a> . План мечети Амру, Старый Каир         | 526 |
| <a href="#">978</a> . Арки в мечети Амру                    | 527 |
| <a href="#">979</a> . Мечеть Ибн Тулуна в Каире             | 528 |
| <a href="#">980</a> . Окно в мечети того же                 | 529 |
| <a href="#">981 года</a> . План мечети султана Хасана, Каир | 531 |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#">982</a> года. Раздел того же                           | 532 |
| <a href="#">983</a> . План мечети и гробниц султана Беркука, Каир, | 533 |
| <a href="#">984</a> г. Секция мечети Беркук                        | 533 |
| <a href="#">985</a> . Мечеть Кайтбей                               | 535 |
| <a href="#">986</a> . План Великой мечети в Мекке                  | 537 |
| <a href="#">987</a> годов. План Великой мечети Керуана             | 538 |
| <a href="#">988</a> года. Главный вход во двор того же             | 539 |
| <a href="#">989</a> дома. Минарет в Тунисе                         | 540 |
| <a href="#">990</a> . План мечети Кордовы                          | 544 |
| <a href="#">991</a> . Интерьер святилища в Кордове                 | 545 |
| <a href="#">992</a> . Внешний вид святилища, Кордова               | 546 |



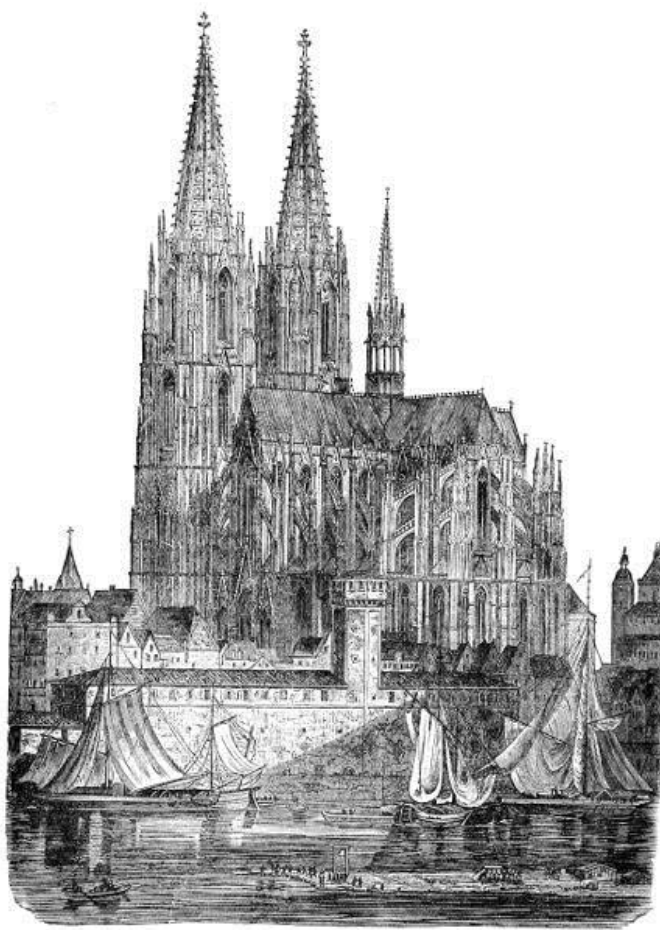
|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>993</u></a> . Экран часовни Вилла Викиоза, мечети Кордовы | 547 |
| <a href="#"><u>994</u></a> . Церковь Сан-Кристо-де-ла-Луз, Толедо        | 548 |
| <a href="#"><u>995</u></a> . Хиральда в Севилье                          | 550 |
| <a href="#"><u>996</u></a> . План Альгамбры, Гранада                     | 552 |
| <a href="#"><u>997</u></a> . План мечети Сулеймание                      | 559 |
| <a href="#"><u>998</u></a> . Секция мечети Сулеймание                    | 560 |
| <a href="#"><u>999</u></a> . Вид на мечеть Сулеймание                    | 561 |
| <a href="#"><u>1000</u></a> . План мечети Ахмедджи                       | 563 |
| <a href="#"><u>1001</u></a> . План гробницы Зобейде, Багдад              | 568 |
| <a href="#"><u>1002</u></a> . Вид на гробницу Зобейде                    | 568 |
| <a href="#"><u>1003</u></a> . Гробница Иезекииля, недалеко от Багдада    | 569 |

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>1004</u></a> . Имарет Улу-Дами в Эрзеруме              | 570 |
| <a href="#"><u>1005</u></a> . План мечети Тебриза                     | 572 |
| <a href="#"><u>1006</u></a> . Вид на разрушенную мечеть в Тебризе     | 573 |
| <a href="#"><u>1007</u></a> . Гробница султана Ходабенды в Султаниехе | 574 |
| <a href="#"><u>1008</u></a> . Фрагмент гробницы в Султаниехе          | 574 |
| <a href="#"><u>1009</u></a> . Вид на гробницу в Султаниехе            | 575 |
| <a href="#"><u>1010</u></a> . План Великой мечети в Исфахане          | 576 |
| <a href="#"><u>1011</u></a> . Мадрид султана Хусейна в Исфахане       | 578 |
| <a href="#"><u>1012</u></a> . Тронный зал в Тегеране                  | 579 |
| <a href="#"><u>1013</u></a> . Дворец в Исфахане                       | 580 |
| <a href="#"><u>1014</u></a> . Павильон в Ханском дворце в Хиве        | 581 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>1015</u></a> . Пирамида Оахака, Техуантепек   | 590 |
| <a href="#"><u>1016</u></a> . План храма в Митле             | 591 |
| <a href="#"><u>1017</u></a> . Вид на дворец в Митле          | 592 |
| <a href="#"><u>1018</u></a> . Возвышение Теокалли в Паленке  | 594 |
| <a href="#"><u>1019</u></a> . План храма                     | 594 |
| <a href="#"><u>1020</u></a> . Высота здания в Чундзуджу      | 596 |
| <a href="#"><u>1021</u></a> . Возвышение части дворца в Зайи | 596 |
| <a href="#"><u>1022</u></a> году. План дворца в Зайи         | 597 |
| <a href="#"><u>1023</u></a> . Casa de las Monjas, Uxmal      | 597 |
| <a href="#"><u>1024</u></a> . Интерьер камеры, Ушмаль        | 598 |
| <a href="#"><u>1025</u></a> . Апартаменты в Чичен-Ице        | 599 |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| <a href="#"><u>1026</u></a> . Схема мексиканского строительства | 599 |
| <a href="#"><u>1027</u></a> . Разрушенные ворота в Тиа Хуанаку  | 601 |
| <a href="#"><u>1028</u></a> . Шлюз в Тиа Хуанаку                | 602 |
| <a href="#"><u>1029</u></a> . Гробницы в Силлустани             | 603 |
| <a href="#"><u>1030</u></a> . Руины дома Манко Капака в Куско   | 604 |
| <a href="#"><u>1031</u></a> . Дом Дев Солнца                    | 605 |
| <a href="#"><u>1032</u></a> . Перуанские гробницы               | 606 |
| <a href="#"><u>1033</u></a> . Высота Стены Тамбоса              | 606 |
| <a href="#"><u>1034</u></a> . Эскизные планы стен Куско         | 607 |
| <a href="#"><u>1035</u></a> . Вид на стены Куско                | 607 |

ФРОНТИСПИС КЪ ВТОРОЙ ЧАСТИ.  
(Продолжение.)



ВИД НА КЕЛЬНСКИЙ СОБОР.

(Из Розенгартена.)

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ.

ЧАСТЬ II.—ХРИСТИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

*Продолжение.*

## КНИГА II.

### ИТАЛИЯ.—Продолжение.

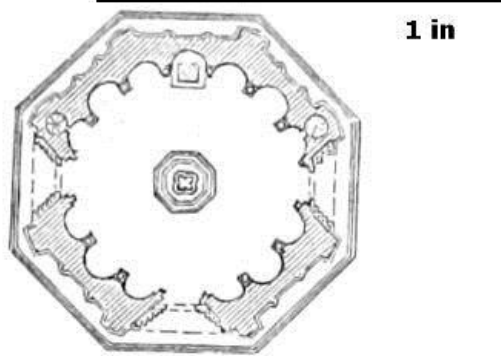
## ГЛАВА VII.

### Содержание.

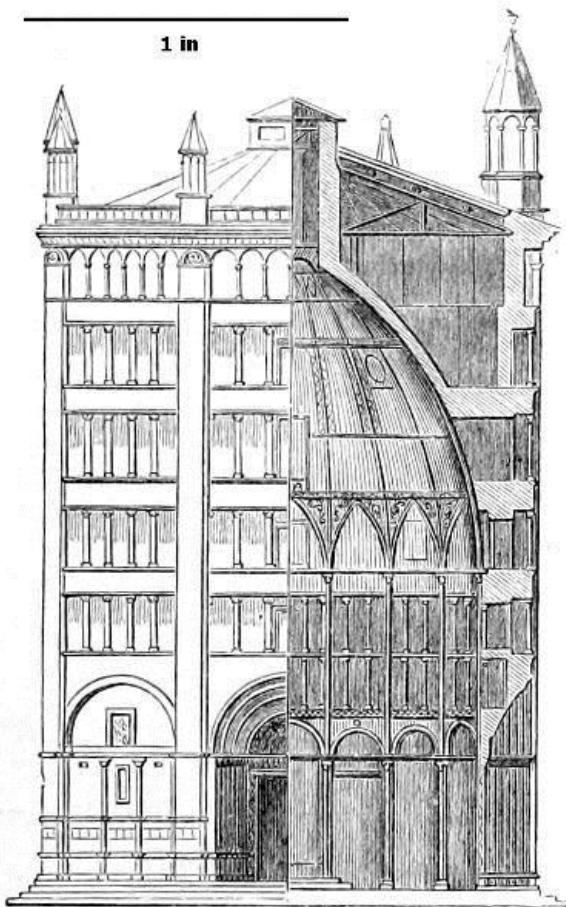
Круглые церкви—Башни в Прато и Флоренции—Портики—Общественные здания—Ратуши—Венеция—Дворец Дожей—Ка д'Оро—Заключение.

### КРУГЛЫЕ ЗДАНИЯ.

В Италии очень мало образцов круглых или многоугольных зданий любого класса, относящихся к готической эпохе. Что касается церквей, то их здесь нет. Баптистерии вышли из моды. Одно из таких зданий в Парме, построенное в 1196 году, заслуживает того, чтобы его процитировали, конечно, не из-за его красоты, а как иллюстрацию тех ложных принципов дизайна, которые проявляются в каждой части каждого здания той эпохи в Италии. Внешне здание представляет собой восьмиугольник высотой в шесть этажей, причем четыре верхних используются просто для сокрытия купола, который покрыт невысокой деревянной крышей. Самый нижний и самый высокий этажи сплошные, остальные представляют собой галереи, поддерживаемые маленькими колоннами неправильной формы. Вероятно, это не было оригинальным проектом архитектора Антелами. Несомненно, он намеревался скрыть купол или, во всяком случае, прикрыть его, как это было общепринятой практикой в Италии; но вместо простой перпендикулярной стены, как здесь, внешний контур должен был принять коническую форму, что могло бы сделать его столь же приятным, сколь и неудобным сейчас. У нас нет ни одного примера круглого здания, выполненного итальянскими архитекторами в соответствии с их собственными принципами в достаточной степени, чтобы мы могли судить о том, на что они были способны в этом стиле, за исключением, возможно, гробниц Скалигеров в Вероне. Они имеют круглую или многоугольную форму, соответствующую гробницам, но выполнены в столь малом масштабе, что их скорее можно было бы назвать крестами, чем мавзолеями; и хотя они иллюстрируют все лучшие принципы итальянского дизайна и демонстрируют изобилие изысканного орнамента, их вряд ли можно рассматривать как важные объекты высокого искусства. Только в таких небольших зданиях, как это, мы можем восстановить принципы этого искусства, практикуемые в Италии. Поскольку, в отличие от северных стилей, это не прогрессивное национальное усилие, а, как правило, индивидуальное усилие, если первый архитектор умирал во время строительства более крупного здания, никто точно не знал, как он намеревался его закончить, и его завершение было доверено капризу и фантазии какого-то другого человека, которым он обычно потакал, совершенно независимо от их несоответствия работе его предшественника.



513. Баптистерий, Парма. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



514. Баптистерий в Парме, половина секции, половина возвышения. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

### БАШНИ.

Итальянцы в эпоху остроконечной архитектуры вряд ли добились большего успеха в своих башнях, чем в других своих зданиях, за исключением того, что башня с точки зрения ее высоты всегда должна бросаться в глаза и, будучи одновременно массивной и высокой, не может не иметь определенного внушительного вида, которого не может лишить никакая неуклюжесть со стороны архитектора. Такие башни, как Азинелли и Гарисенда в Болонье, обладают не большими архитектурными достоинствами, чем дымовые трубы наших заводов. Большинство из тех, что были возведены впоследствии, были лучше этих, но все же итальянцы так и не уловили истинной идеи шпиля.

На протяжении всего средневековья они сохраняли свою привязанность к первоначальной прямоугольной форме, делая свои башни такими же широкими на вершине, как и у основания. За очень немногими исключениями, они не имеют контрфорсов или каких-либо выступов по углам, которые помогали бы придать им хотя бы видимость опоры. В результате, когда на такое сооружение устанавливали шпиль, он всегда устанавливался неуклюже. Искусство, с помощью

которого башня была подготовлена к завершению, сначала градуированными контрфорсами у ее основания, затем четко выраженными вертикальными линиями ее верхней части и, прежде всего, кругом шпилек наверху, из которого поднимался центральный шпиль как абсолютная необходимость композиции, — это искусство, столь дорогое и знакомое северным строителям, никогда не было понято итальянцами. Если бы они, напротив, разместили восьмиугольник на своих квадратных башнях, это выглядело бы как случайность, к которой ничего не было подготовлено, и шпиль был отделен от него



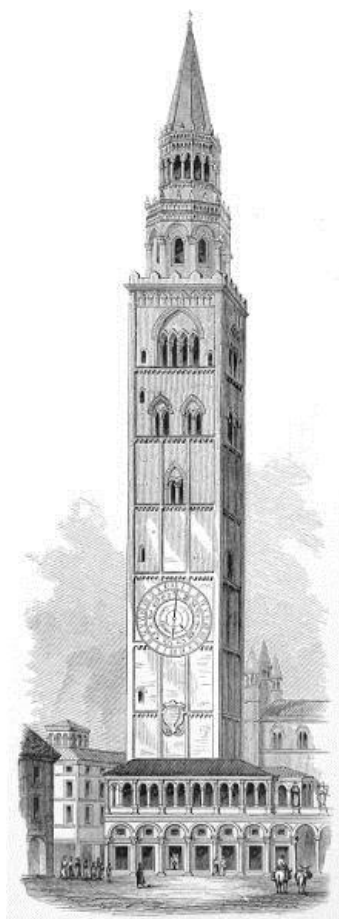
только смелыми горизонтальными карнизами, а не вертикальными линиями, как того требовал истинный вкус.



515. Вид на Кафедральный собор в Прато. (Из Вибекинга.)

На самом деле, итальянцы, похоже, извлекли меньше пользы из опыта или наставлений своих северных соседей в строительстве башен, чем из любой другой особенности стиля, и сохранили в них свои старые формы после того, как отказались от них в других частях своих церквей.

Типичной башней такого класса является Торрасио Кремонский. Это монументальная башня, возведенная в 1296 году в ознаменование мира, заключенного между Кремоной и соседними государствами после долгого и утомительного соперничества за превосходство. Это не церковное сооружение, но, следовательно, подобно сооружениям Святого Марка, Венеции и Модены, оно больше напоминает гражданскую колокольню, чем церковную башню, подобную ранее упомянутым. Это самая высокая и крупная, а следовательно, согласно общепринятому термину, и самая прекрасная из итальянских башен. Вся его высота составляет 396 футов, примерно две трети из которых представляет собой квадратную неуклюжую массу, без какого-либо важного рисунка или орнамента. На нем помещены восьмиугольник и шпиль, которые, хотя сами по себе, возможно, являются лучшими образцами своего класса в Италии, слишком мало связаны ни по дизайну, ни по размерам с башней, на которой они стоят.



516. Торрасио в  
Кремоне. (Из Галли  
Найта.)

Знаменитая башня Гирландина в Модене, пожалуй, одна из лучших, позволяющая сравнить эти итальянские башни с предальпийскими, поскольку она обладает стройным шпилем, который встречается лишь у немногих других. По своей дате она относится ко второму разделу предмета, поскольку была начата в 13-м и закончена в 14-м веке; но, как ранее отмечалось, в Италии нет четкой границы между стилями с круглыми и остроконечными арками, и хотя эта колокольня, кажется, полностью лишена каких-либо заостренных форм, мы можем описать ее здесь.

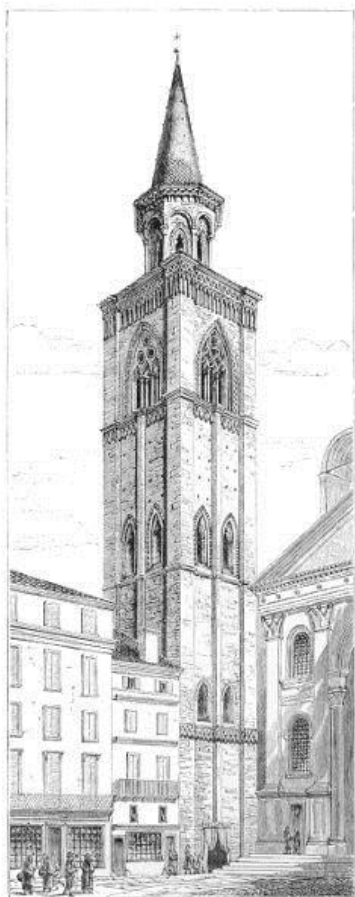


517. Campanile, Palazzo Scaligeri, Verona. (С улицы.)

Вся его высота составляет около 315 футов, из которых менее 200 приходится на квадратную часть, которая, таким образом, имеет менее преобладающую пропорцию к шпилю, чем любой другой итальянский образец. Очевидно, что он призван соперничать со знаменитыми немецкими шпилями, которые стали такими любимыми в эпоху, в которую он был построен; и хотя он позволяет избежать многих ошибок, к которым немцев привела чрезмерная любовь к украшениям и *силовым приемам*, тем не менее результат далек от удовлетворительного. Переход от квадрата к восьмиугольнику резкий и неприятный, а сам шпиль выглядит слишком толстым для восьмиугольника. Повсюду ощущается недостаток в тех контрфорсах и башенках, с помощью которых готические архитекторы так хорошо знали, как подготовить переход формы и удовлетворить разум тем, что композиция была не только художественной, но и механической правильностью. Итальянцы никогда не понимали устремленного принципа готических стилей, и, следовательно, хотя у них был

гораздо более элегантный вкус и они использовали лучшие детали, их работы вряд ли удовлетворяют разум в большей степени, чем современная классическая церковь или музей.

Те же замечания применимы к башням Сиены, Лукки, Пистойи, да и вообще ко всем башням на Севере Италии: у всех есть некоторые приятные моменты, но ни одна из них не является полностью удовлетворительной. Ни у кого из них нет достаточного украшения или достаточно выразительного дизайна, чтобы передать их удовлетворительные детали, и у них нет достаточной массы, чтобы позволить им обойтись без свидетельств продуманности и произвести впечатление простым величием своих размеров.



518. Кампаниле, Сан-Андреа, Мантуя. (С улицы.)

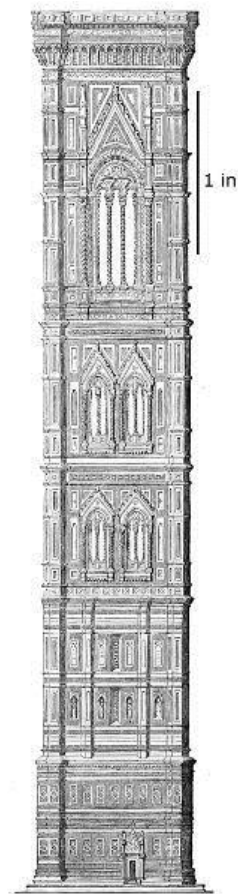
Башни Асти (1266 г.) и Сиены (перестроены в 1389 г.) изображены на гравюрах на дереве № [493](#) и [498](#). Они, конечно, демонстрируют очень мало искусства. Более приятным образцом является башня (Гравюра на дереве № [515](#)), пристроенная к Дуомо в Прато (около 1312 г.), которую можно рассматривать как образец самого высокого класса итальянского башенного дизайна того времени, хотя на самом деле ее единственное достоинство состоит в увеличении размеров проемов на каждом этаже вверх, чтобы придать определенную степень легкости верхней части. По эту сторону Альп тот же эффект обычно достигался за счет уменьшения диаметра. Когда нужно добавить шпиль, это единственный допустимый способ; но когда здание должно быть увенчано карнизом, как в Прато, принятый там способ, возможно, предпочтительнее.

Башня, пристроенная к дворцу Скалигеров в Вероне (Гравюра на дереве № [517](#)), пожалуй, столь же изящна, как и любая другая, и столь же характерна для итальянских принципов башенного строительства. Нижняя часть абсолютно простая и цельная, только верхний этаж пронизан по одному великолепному трехсветному окну на каждой грани, над которым смело выступает карниз, обозначающий крышу. На нем установлен восьмиугольный фонарь высотой в два этажа. Если бы нижняя часть фонаря была разбита по углам башенками или шпилями, эффект был бы значительно улучшен. Как бы то ни было, это кажется лишь импровизацией для увеличения высоты всего здания; хотя восьмиугольник с его смело выступающим карнизом столь же изящен, как и все подобное в итальянской архитектуре.

Колокольня, пристроенная к церкви Святого Андрея в Мантуе (гравюра на дереве № [518](#)), более близка к готике как по дизайну, так и по деталям. Его вертикальные линии четко очерчены, а струны и карнизы выполнены из формованной кирпичной кладки, что является приятной и характерной чертой архитектуры Ломбардии.

Худшей частью этой конструкции являются небольшие размеры восьмиугольника и шпиля, а также несвязанный способ их размещения на крыше башни.

Типичным примером итальянских башен является башня, возведенная рядом с Кафедральным собором во Флоренции по проектам Джотто, начатая в 1324 году и значительно усовершенствованная, если не почти законченная, к моменту его смерти, два года спустя.



519. Колокольня во Флоренции. (Из Гайябо.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Хотя вряд ли это достойно тех похвал, которые были расточены в его адрес, это, безусловно, очень красивое здание. Покрытый орнаментом от основания до вершины, он не имеет той наготы, которая является упреком столь многим другим, а восьмиугольные выступы по углам придают ему значительный рельеф. Кроме того, отверстия имеют очень приятную градуировку. Он практически сплошной примерно на одной трети своей высоты. Среднее подразделение состоит из двух этажей, в каждом из которых по два окна, в то время как верхняя часть освещена одним ярким отверстием на каждой грани, как в Прато. Все это хорошо. Большим недостатком композиции является ее параллельность. Малейшее расширение основания придало бы ей большую кажущуюся устойчивость, чего требует ее высота. Другой недостаток заключается в том, что он разделен слишком сильно выраженными горизонтальными линиями на отдельные этажи, вместо того чтобы одно деление незаметно переходило в другое, как в Северных башнях. У него есть еще один общий недостаток с Кафедральным собором, к которому он принадлежит, а именно фальшивый характер его орнамента, который в основном состоит из облицовки мраморными плитами ярких цветов, - красивого самого по себе, но вызывающего возражения, поскольку не является частью видимой конструкции.

Сейчас башня возвышается на высоту 269 футов, и предполагалось, что к ней добавится шпиль высотой около 90 футов; но, если только она не была сделана более изящно, чем это принято в Италии, башня, безусловно, выглядит лучше без него. В уже выполненной части нет ничего, что указывало бы на наличие шпиля, и у нас нет никаких оснований полагать, что Джотто понимал истинные принципы строительства шпилей лучше, чем его современники.

## Подъезды.

Еще одну особенность, очень характерную для готического стиля в Италии, можно найти в портиках, пристроенных к церквям. Как правило, они располагаются по бокам и образуют боковые входы, и в большинстве случаев они были добавлены после завершения строительства основного корпуса здания и, следовательно, редко соответствуют ему по стилю. Один из них уже был проиллюстрирован как прикрепленный к церкви в Асти (гравюра на дереве № [493](#)); другой (гравюра на дереве № [501](#)), принадлежащий церкви в Асти. Мария деи Фьори во Флоренции - неотъемлемая и красивая часть дизайна.

Одним из наиболее характерных образцов этого класса во всей Италии является тот, что пристроен к северному фасаду церкви Святого Петра. Мария Маджоре в Бергамо (Гравюра на дереве № [520](#)). Главная арка и дверной проем внутри нее имеют круглую форму, хотя и построены в середине 14 века, и украшены трилистниками и другими деталями той эпохи. Над ним находятся три арки с трилистниками, центральная из которых содержит конную статую некоего герцога Люпуса, на чьи средства, вероятно, было построено крыльцо, а над ними находится небольшой павильон, похожий на пагоду, со статуями Богородицы и Младенца.

Весь дизайн настолько неконструктивен, что он больше зависит от железных связей, которые повсюду вставлены, чтобы скреплять его, чем от какой-либо системы упоров или противовесов, которые, несомненно, поставил бы настоящий готический архитектор.



520. Северное крыльцо, ул. Maria Maggiore, Bergamo. (Из книги Стрита "Кирпич и мрамор средневековья".)

Две главные колонны опираются на львов, как это обычно бывает в таких портиках по всей Италии, хотя редко встречается где-либо еще.

Как и большинство итальянских веранд, эта не выдержит критики как чисто архитектурный объект; но ее детали настолько красивы, а цвета настолько

завораживающие, что она радуется, несмотря на все недостатки дизайна, и более характерна для истинно местных чувств, проявляющихся в обращении с заостренным стилем архитектуры, чем более амбициозные образцы, возведенные под прямым иностранным влиянием.

## ГРАЖДАНСКИЕ ЗДАНИЯ.

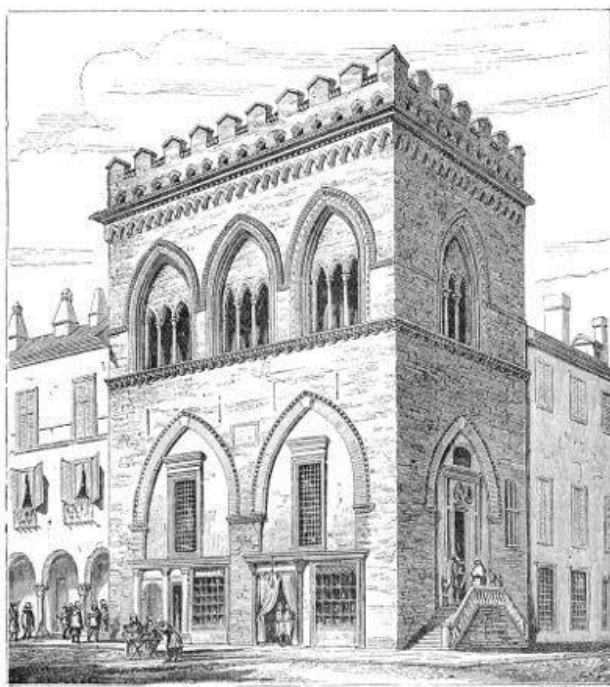
Свободные города Италии нуждались в гражданских зданиях почти в той же степени, что и современные города Бельгии, хотя и не совсем того же класса. Их торговля, например, не требовала торговых залов, но ни один город не обходился без ратуши, или *палаццо пабблико*, и колокольной. На внутреннюю сложность проектирования зданий этого класса по сравнению с церквями уже указывалось. Поэтому нельзя ожидать, что итальянцы, не справившиеся с более легкой задачей, должны были преуспеть в более сложной. Ратуша в Сиене, пожалуй, лучший из существующих примеров, большинство других были настолько изменены, что трудно судить об их первоначальном эффекте. Это должно быть признано очень плохим архитектурным решением, плоским и ничего не значащим, без каких-либо линий или стиля орнамента, которые объединяли бы окна в единую композицию, так что они представляют собой просто разрозненные проемы в стене.

То, что было в Перудже, кажется, изначально было лучше, хотя сейчас сильно изуродовано. Во Флоренции Палаццо Веккьо - это скорее феодальная крепость (необходимая, надо признать, для поддержания порядка среди беспокойных горожан), чем муниципальный дворец мирного сообщества. В Ферраре и других городах *палаццо пабблико* на самом деле и виртуально является крепостью и ничем иным.

В Пьяченце он состоит из ряда смелых остроконечных каменных арок, поддерживающих верхний этаж из кирпича, украшен рядом окон с круглыми выступами, богато орнаментированных, и является приятным образцом способа, с помощью которого итальянцы избежали трудностей с заполнением верхних частей своих окон ажурными узорами (которые им никогда не нравились) и в то же время придали им декоративность снаружи.

В Падуе и Виченце есть два больших зала, опирающихся на аркады, по замыслу похожих на залы Пьяченцы, но далеких от их красоты. Это в Падуе сохранилось во всем своем первозданном уродстве, такое же отвратительное возведение, как и любое другое, совершенное в Средние века. Зал является одним из крупнейших в Европе, его размеры составляют 240 футов в длину и 84 в ширину (Вестминстерский зал имеет размеры 238 × 67), но полностью лишен орнамента или красоты пропорций. Внешне аркады, прилепленные к его бокам, не уменьшают его массу и сами по себе некрасивы. Ему в Виченце, хотя изначально он был очень похож, повезло в том, что его внешняя отделка выполнена по одному из самых успешных проектов Палладио, — возможно, единственный пример, когда пристройка в том возрасте и стиле улучшила здание готического периода. Сравнивая этот зал в его нынешнем виде с залом в Падуе, следует признать, что итальянцы были совершенно правы, отказавшись от *своей* готики в пользу возрожденного классического стиля, улучшение которого очевидно при самом беглом осмотре.

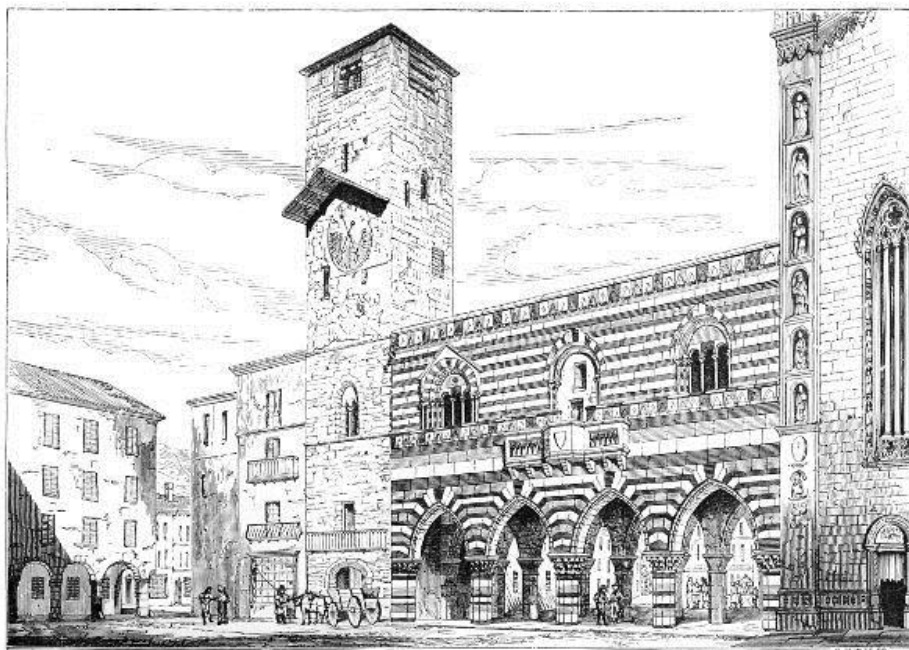




521. Дворец юристов в Кремоне. (С улицы.)

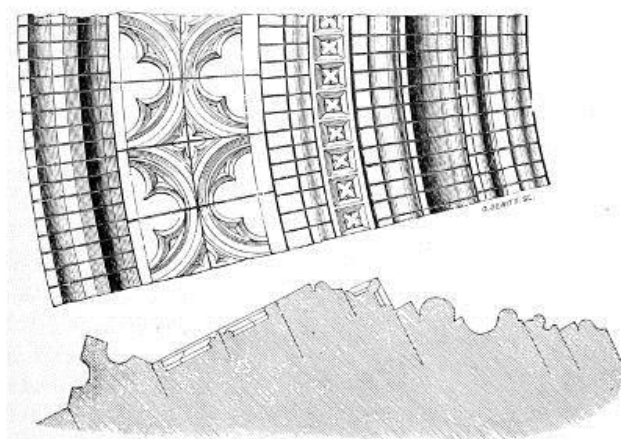
Ряд ратуш или Бролетто в небольших городах до сих пор остаются неизменными или почти неизменными и сохраняют все особенности своего первоначального дизайна. Например, Дворец юристов в Кремоне (Гравюра на дереве № [521](#)) требует, чтобы его нижние аркады были снова открыты, чтобы представить все его первоначальные черты, которые почти во всех отношениях напоминают упомянутые выше палаццо в Пьяченце, за исключением того, что у последнего пять арок внизу и шесть окон вверху, вместо двух и трех, как показано здесь. Это здание полностью кирпичное, как и большинство других гражданских зданий на Севере Италии. Иногда, как в Пьяченце, они каменные внизу и кирпичные на верхних этажах. Иногда, хотя и редко, они полностью облицованы мрамором ярких цветов, как Бролетто в Комо (Гравюра на дереве № [522](#)), который, хотя и невелик, является очень красивым образцом лучшей формы гражданской архитектуры лучшей эпохи на Севере Италии и, стоя между собором, с одной стороны, и его собственной грубой старой колокольней, с другой, составляет чрезвычайно приятную группу. <sup>[316]</sup>





522. Бролетто в Комо. (С улицы.)

Одним из самых важных зданий этого стиля является Большой госпиталь в Милане. Он был основан в 1456 году и, следовательно, относится к эпохе, когда стиль умирал. Он все еще сохраняет больше заостренного стиля и готического чувства, чем можно было бы найти в любом городе дальше на юг или в любом другом, менее пропитанном, так сказать, немецкой кровью и чувствами.



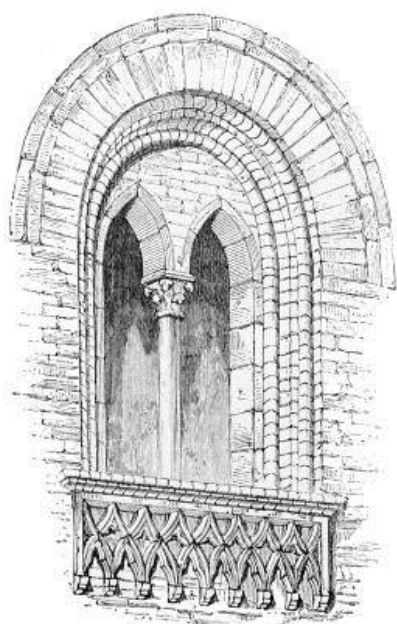
523. Декоративная кирпичная кладка из Бролетто в Брешии. (С улицы.)

Почти все окна в первоначально возведенной части имеют заостренную форму и разделены средниками. Их главное украшение состоит из гирлянд цветов, перемежающихся бюстами, масками и фигурками Купидонов, которые окружают окна или тянутся вдоль ниток. Все они выполнены из терракоты и составляют стиль орнамента, столь же оригинальный, сколь и красивый. Кроме того, он чисто местный и намного превосходит лучшие копии северных деталей или неправильно применяемые формы готической архитектуры, которые так распространены в Италии.

Пожалуй, на Севере Италии нет ничего более достойного восхищения и изучения, чем способ, которым формованные кирпичи различных видов используются для отделки,

особенно в гражданских зданиях, а иногда и в церквях. Возможно, в кирпичной кладке невозможно достичь возвышенности; детали слишком малы; и если стремиться к великолепию, то для достижения желаемого эффекта может потребоваться какой-нибудь более крупный и дорогостоящий материал; но нет такой красоты деталей или рисунка в маленьком масштабе, которая не была бы достигнута при использовании формованных кирпичей, которые сами по себе гораздо более долговечны и, при тщательном обжиге, дольше сохраняют четкость очертаний, чем большинство видов камня.

Наиболее распространенным способом использования итальянцами этого материала было повторение вокруг проемов или вдоль карнизов уменьшенных копий готических деталей, как в этом примере с круглого окна в Бролетто в Брешии (гравюра на дереве № [523](#)). Там, где детали небольшие и выполнены со вкусом, эффект почти сравним с эффектом камня; но там, где сами детали выполнены в крупном масштабе, как это иногда бывает, малочисленность материалов становится очевидной. Даже в этом примере четырехлистники основной полосы слишком велики для других деталей, хотя и не настолько, чтобы выглядеть оскорбительно.



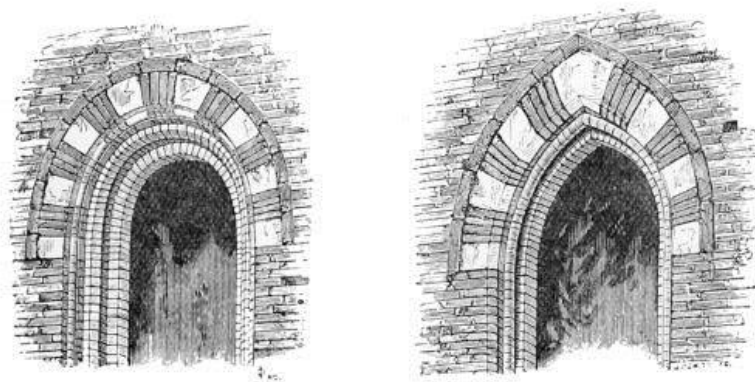
524. Окно из собора Монцы. (С улицы.)

Хотя и не такой богатый, эффект почти столь же приятен, когда кирпич просто отлит по краю, без какого-либо прямого повторения готических деталей, как в верхней части окна, изображенного на гравюре на дереве № [524](#), из собора Монцы. Там, где придается большая глубина для получения тени, а для верхней арки используются длинные плитки, как это делали римляне, конструкции придается вид прочности и монолитности, непревзойденный по сравнению с любым другим материалом.

Возможно, наиболее приятное применение терракотовых орнаментов заключается в использовании кирпичей разных цветов, чтобы разнообразием рисунка придать тот рельеф, который не может быть так хорошо передан глубиной тени - совершенно законный способ украшения, когда используется так мало материала и когда ставится цель только красоты, а не возвышенности.

Это иногда производится в Италии путем добавления камня другого цвета между кирпичами, как в двух примерах из Вероны (гравюры на дереве № [525](#), [526](#)); и там, где этот способ украшения используется по всему зданию, эффект получается

очень приятный. Однако трудно так соразмерить два материала, чтобы добиться именно того эффекта, на который они нацелены, и редко возникает возражение против использования слишком большого или слишком малого количества камня. Недостаток тени в кирпичной архитектуре больше всего ощущается в карнизах, где невозможно получить достаточный выступ. Этот дефект можно было бы легко и законно устранить, используя камень в верхних элементах карниза, но к этому способу, по-видимому, никогда не прибегали.

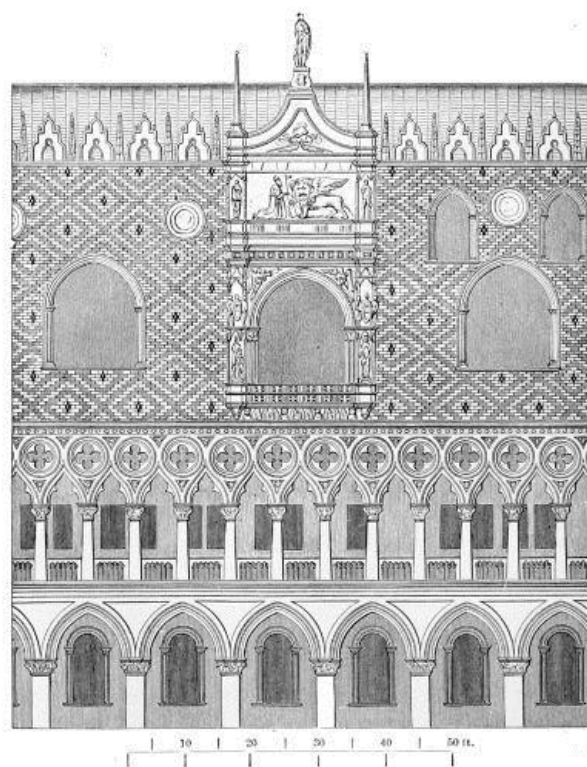


525. Окна из Вероны. (С улицы.) 526.

На Севере Италии мало таких кирпичных зданий, которые не подвергались бы справедливой критике за дефекты дизайна или деталей, но это может быть вызвано тем обстоятельством, что все они принадлежат к эпохе, когда итальянцы использовали стиль, который не был их собственным, и использовали орнаменты, о происхождении и применении которых они не понимали. Дефекты, конечно, не кажутся присущими материалу, и, судя по опыту итальянцев, если бы мы предприняли попытку в надлежащем духе, мы могли бы создать с его помощью стиль, намного превосходящий все, что мы практикуем сейчас.

### ВЕНЕЦИЯ.

Самые красивые образцы гражданской и домашней архитектуры Италии готического периода, вероятно, можно найти в Венеции, самом богатом и спокойном из итальянских городов средневековья. Необходимо говорить о зданиях Венеции, или, правильнее, Венецианской провинции, самих по себе, поскольку ее архитектура совершенно отличается как по происхождению, так и по характеру от любой другой, найденной в Северной Италии. Он произошел не от старой ломбардской округлой готики, а от более богатой и изящной византийской. Верный своему происхождению, по прошествии веков он в гораздо большей степени унаследовал южный сарацинский стиль, чем северную готику; тем не менее, его нельзя классифицировать ни как византийский, ни как сарацинский, а только как готику, обработанную с восточным чувством и обогащенную многими деталями, заимствованными из восточных стилей.

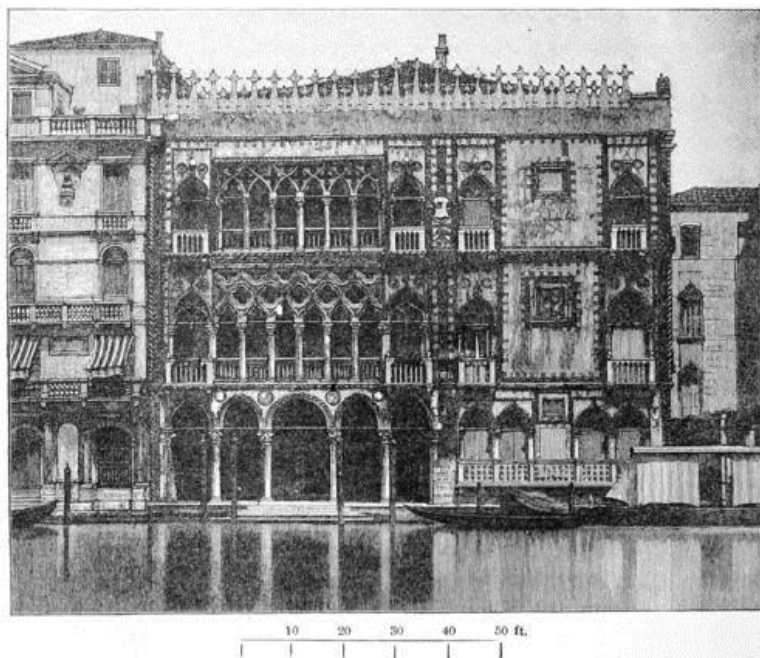


527. Центральная часть фасада дворца дожей, Венеция. (Из Чиконьяры.)

Крупнейшим и наиболее выдающимся гражданским примером венецианской готики является дворец дожей (гравюра на дереве № [527](#)), впервые построенный в начале IX века, сгоревший дотла в 976 и 1106 годах, перестроенный в 1116 году и отреставрированный и расширенный Зиани, работы которого постепенно снесли между 1300 и 1424 годами, чтобы освободить место для существующего дворца (или, по крайней мере, его готической части с видом на море и Пьяцетту). Самая ранняя часть - это ЮГО-восточный угол. Юго-западный угол был построен около 1340 года, вплоть до десятой колонны (первый этаж); остальная часть, включая Ворота Карты (около 1424 года), была возведена Бартоломео Боном и его сыном, архитекторами Ка д'Оро. Хотя многие люди склонны считать его общий эффект неудовлетворительным, недавно была предпринята попытка превознести его над Парфеноном и всем тем, что было великим и прекрасным в Греции, Египте или готической Европе. Действительно, есть немного зданий, о которых так трудно судить спокойно, так как они расположены рядом с базиликой Святого Марка, напротив прекрасной библиотеки Сансовино и выходят, с одной стороны, на площадь Святого Марка, а с другой - через воду на церкви и дворцы, разбросанные по островам. Фактически, это центр самого красивого архитектурного ансамбля, украшающего любой город Европы или мира, — более богатого, чем почти любое другое здание в исторических ассоциациях, и в местности, освященной, особенно для англичанина, поэзией Шекспира. Все это создает ореол вокруг здания и над ним, что может послужить достаточным оправданием для тех, кто слепо восхваляет даже его уродства. Но более трезвый критик не должен быть введен в заблуждение подобными чувствами, и, отдавая должное живописному расположению этого здания и определенному величию его замысла, он вынужден полностью осудить его исполнение. Две аркады, составляющие основу, по своему размаху и красоте деталей не уступают ничему подобного, выполненному в средние века. Существует также справедливая и приятная пропорция между простой прочностью нижней части и воздушной — возможно, немного фантастической - легкостью верхней части этих аркад. Если бы то, что, по-видимому, было реализовано по первоначальному проекту, здание стояло бы в одном ряду с Альгамброй и



дворцами Персии и Индии; но в недобрый час, в 1480 году, было обнаружено, что требуются помещения большего размера, чем предполагалось изначально, и верхняя стена, которая должна была опираться на заднюю стену аркад, была вынесена вперед вровень с фасадом, перекрывая нижнюю часть своей непропорциональной массой.<sup>[317]</sup> Этот верхний этаж тоже далек от красоты сам по себе: окон в нем не только слишком мало, но они плохо расположены, приземистые и некрасивые; в то время как введение окон меньшего размера и кругов подрывает его претензии на простоту, не улучшая его незатейливости. Его главными украшениями являются два больших окна, по одному в центре каждого фасада, которые, по-видимому, приняли свой нынешний вид после пожара 1578 года. Сами по себе это не изящные предметы, и, не имея ничего общего с другими, они слишком похожи на вставки, чтобы произвести полностью удовлетворительный эффект. Пробитый парапет тоже выглядит убогим и непрочным на фоне неба. Если бы она венчала верхнюю аркаду и опиралась на третий этаж, она была бы столь же приятной, сколь бедной сейчас. Если бы верхний этаж был отведен назад, как, вероятно, было задумано изначально, или если бы он был расположен на земле и аркады над ним; если бы, короче говоря, было принято любое расположение частей, кроме существующего, это могло бы быть гораздо более красивое здание, чем оно есть. Прежде чем покинуть этот дворец— стоит отметить одну вещь - почти вся красота, приписываемая его верхнему этажу, проистекает из полихромного способа отделки, применяемого при размещении кусочков разноцветного мрамора в виде узоров из подгузников. Здесь это делается лучше, чем во Флоренции, поскольку плиты встраиваются, а не приклеиваются. Восхищение, которое это вызывает, является еще одним свидетельством того факта, что, когда здание окрашено, девяносто девять человек из ста готовы не обращать внимания на все его недостатки и превозносить его как прекрасное, которое без добавления цвета они бы единодушно осудили.



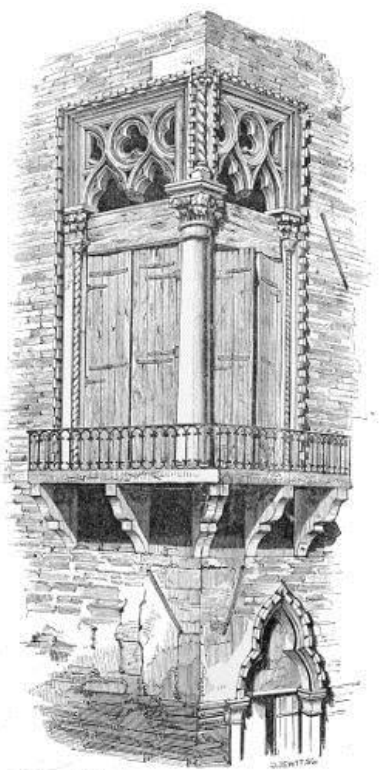
528. Cà d'Oro, Venice. (Из Чиконьяры.)

Лучшим образцом стиля, поскольку он возведен в соответствии с проектом и остается почти таким же, как был возведен, является Ка д'Оро (гравюра на дереве № [528](#)),<sup>[318]</sup> построен в первые годы 15 века, одновременно с частью герцогского дворца пияцетта. В нем нет и следа высоких крыш или стремительных тенденций северных зданий того же времени, нет

ярко выраженных контрфорсов с четкими вертикальными линиями, но, напротив, плоские линии неба и горизонтальные перегородки понизывают дизайн, и каждая деталь украшена с причудливым богатством, гораздо более характерным для роскошной утонченности Востока, чем для более мужественного понимания высших качеств искусства, которые отличали современные постройки по эту сторону Альп.

Пустое пространство между зубчатыми стенами (которые принадлежат первому зданию) и струнным ходом, по-видимому, было украшено серией из двадцати шести изогнутых арок, образующих ниши (показаны на рисунке меццотинто, датированном 1800 годом)<sup>[39]</sup> и увенчано верхним струнным ходом, выступающим перед зубчатыми стенами, таким образом, венчая здание более удовлетворительным образом, чем в настоящее время. Дом был построен для синьора Марино Контарини, прокурора Венеции, его первоначальное название было Дворец Святой Софии. Софийский дворец.

Дворцы, известные как Фоскари и Пизани, очень похожи по дизайну на Ка д'Оро, хотя и менее богаты и менее удачны в распределении частей; но время вернуло им тот цвет, который был неотъемлемой частью старого дизайна, и они настолько красивы и настолько интересны, что трудно критиковать даже их слишком очевидные недостатки как произведений искусства. Большинство недостатков, которые бросаются нам в глаза в зданиях Венеции, проистекают из несовершенного знания ими принципов строительства. Венецианские архитекторы не были воспитаны в суровой школе практического опыта и не были основательно подкованы в строительстве, в отличие от северных архитекторов, которые были подкованы потребностями больших зданий, которые они возводили. Напротив, они просто переняли детали, потому что они были красивыми, и использовали их для придания живописности домашним постройкам, где удобство было всем, а строительство - лишь второстепенным соображением. Например, показанное здесь окно (Гравюра на дереве № 529) не может не придать зданию, в котором оно находится, видимость слабости и незащищенности, что совершенно непростительно, несмотря на его внешнюю живописность или внутреннее удобство.



529. Окно с видом на Венецию. (С улицы.)





приведены в работе мистера Джексона. Внутренние дворы этого дворца и Спонца в том же городе являются интересными примерами домашней работы.

## ГЛАВА VIII.

### СИЦИЛИЯ.

#### Содержание.

Население Сицилии—Сарацины—Здания в Палермо—Кафедральный собор Монреале—Чефалу-Стрельчатая арка.

В ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ есть несколько глав - по крайней мере, среди самых коротких — более интересных во многих отношениях, чем та, в которой рассказывается о внедрении стрельчатого стиля на сицилии и его особом развитии там. Вся история настолько понятна, сам стиль настолько отличается от любого другого и в то же время настолько по своей сути прекрасен, что из всех разделов предмета именно он лучше всего подходит для монографии, и поэтому, похоже, его рассматривали многие — Хитторфф и Зант,<sup>[320]</sup> Герцог Серра-ди-Фалько,<sup>[321]</sup> и наш собственный Галли Найт,<sup>[322]</sup> выбрав ее для специальной иллюстрации, так что на самом деле существует несколько европейских стилей, о которых у нас есть более полная информация. Многие моменты его истории, тем не менее, все еще являются предметом споров, но не из-за какой-либо врожденной неясности предмета, а потому, что к нему пытались применить правила и теории, почерпнутые из истории искусства Севера.

Карта Сицилии рассказывает всю ее историю; ее расположение и форма раскрывают почти все, что требуется знать о расах, населявших ее, и об их судьбе. Расположенный в центре Средиземного моря, почти правильной треугольной формы и обращенный одной стороной к Греции, другой - к Африке, а третьей - к Италии, протяженность этих побережий и их относительное расстояние от противоположных берегов являются почти точными показателями влияния каждого из них на цивилизацию острова.

В предыдущей главе<sup>[323]</sup> было показано, насколько сильным было влияние дорийской Греции на Сицилию. Почти все древние архитектурные памятники принадлежат этому народу. Карфагеняне, пришедшие на смену грекам, оставили лишь слабые следы гуманизирующего влияния; а правление римлян было правлением завоевателей, угнетающим и разрушающим цивилизацию народа. После христианской эры произошла очень похожая последовательность влияний. Первым и самым мощным был византийский элемент, который составляет основу и главный ингредиент всего последующего. За этим последовала сарацинская эпоха: яркая, блистательная, но недолговечная. В 11 веке итальянский элемент возобновил свое господство под знаменами нескольких нормандских авантюристов, и под видом нормандского завоевания священный Рим вернул себе наследство своего императорского предшественника. Однако в христианский период элементы были далеко не такими отчетливыми, как в предшествующие, по легко понятным причинам. Каждая новая раса мастеров обнаруживала, что остров уже заселен очень многочисленным населением чрезвычайно разнообразного происхождения. Новоприбывшим оставалось только добавить свои собственные формы искусства к тем, которые использовались ранее; следствием этого в каждом случае был смешанный стиль, содержащий элементы, заимствованные у всех слоев населения.

У нас нет возможности узнать точную форму византийских церквей на Сицилии до арабского вторжения. Все они либо погибли, либо не описаны. Руины сарацин тоже исчезли, а здания, которые обычно считались реликвиями их правления, теперь доказаны, что они были возведены магометанскими рабочими для своих христианских хозяев. С приходом норманнов возник стиль, который в значительной степени восполняет все эти недостатки, будучи греческим по сути, римским по форме и сарацинским по оформлению; и эти элементы смешивались именно в тех пропорциях, которые мы должны были ожидать. Нигде мы не находим ни планов греческой церкви с квадратным куполом, ни какой-либо формы, подходящей для греческого ритуала. Они уступили место римской базилике и устройству, приспособленному к обрядам римской церкви; но вся работа была выполнена греческими художниками, а римский контур был дополнен и украшен в соответствии со вкусом и для удовлетворения чувств верующих, которые были покоренными греками или обращенными маврами. Их фантазии — более богатой и счастливой, чем у более грубых рас Запада, — тоже была предоставлена полная свобода. Здесь демонстрируется восточное изобилие в разработке деталей и использовании цвета, которое, следует признать, немного ограничено архитектурными формами и ритуальными приемами, к которым оно применяется, но все же является господствующим и украшающим принципом во всем.

Среди всех этих элементов те, кто знаком с историей архитектуры, вряд ли будут искать что-либо, свидетельствующее о чисто нормандском вкусе или чувствах. Всего лишь горстка военных авантюристов, они побеждали как солдаты Рима и для его возвеличивания, и удерживали феода ради его выгоды: они не смогли бы привнести никаких искусств, даже если бы их страна тогда ими обладала. Они были довольны тем, что их новоприобретенные подданные воздвигали для них дворцы по прекрасному обычаю страны, и что римские священники руководили строительством церквей, соответствующих их формам, но построенных так, как привыкли строить сицилийцы, и украшенных так, как они могли украсить их, лучше, чем их хозяева и завоеватели.

Все это, при правильном понимании, придает интерес истории этой небольшой отрасли архитектуры, совершенно независимо от ее художественных достоинств; но само искусство настолько прекрасно и поучительно, поскольку оно является одним из стилей, где полихромия использовалась повсеместно и до сих пор сохраняется, что, несмотря на все, что было сделано, оно по-прежнему заслуживает большего внимания.

Чрезвычайно трудно на ограниченном пространстве дать четкое представление о сицилийском остроконечном стиле, поскольку слияние трех стилей, из которых он состоит, далеко не полное и не одновременное на всем острове, и нет ни одного здания, в котором все три были бы смешаны в сколько-нибудь равных пропорциях. Фактически, каждая часть острова сохраняет пристрастие к тому стилю, который был характерен для большинства его жителей. Таким образом, Мессина и северное побережье вплоть до Чефалу оставались в основном итальянскими, и церкви там имеют лишь минимально возможную примесь греческой или сарацинской работы. Старые части Нунциателлы в Мессине можно найти в Пизе, в то время как кафедральные соборы там и в Чефалу вряд ли были бы неуместны в Апулии, за исключением того, что Чефалу демонстрирует определенное раннее пристрастие к стрельчатым аркам и что-то греческое в оформлении хоров.

Подобным же образом в Сиракузах и южной части острова преобладает греческое чувство, почти исключая два других. С другой стороны, в Палермо и его западных частях архитектура настолько сильно сарацинская, что вряд ли какой-либо антиквар до сих пор смог допустить возможность того, что такие здания, как Куба и Зиза, были возведены нормандскими королями. Однако практически нет сомнений в том, что последний был построен Вильгельмом I. (1154-1169), а второй примерно в то же время, хотя кем именно, не совсем ясно. Оба эти здания были возведены после столетия нормандского владычества на

острове: и все же сарацинское влияние, столь преобладающее в них, не должно нас удивлять, если учесть неизмеримое превосходство сарацин в искусстве и цивилизации не только перед своими новыми правителями, но и перед всеми остальными жителями. Поэтому было вполне естественно, что они были наняты для обеспечения нормандских графов такими зданиями, которые только у них хватило духу возвести и украсить.

Еще более замечательный пример распространенности сарацинских идей представлен на гравюре на дереве № [531](#), изображающей церковь Сан-Джованни дельи Эремити в Палермо. Здесь мы находим здание, возведенное, вне всякого сомнения, еще в 1132 году королем Рожером для целей христианского богослужения, которое ни в каком отношении, за исключением формы его башни, не было бы неуместным в качестве мечети на улицах Дели или Каира. На самом деле, если бы мы руководствовались только архитектурными соображениями, эту церковь правильнее было бы охарактеризовать как сарацинскую, а не христианскую архитектуру.

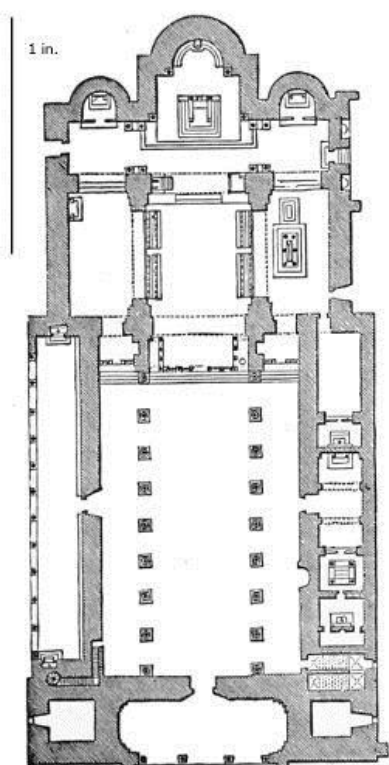
В Палермо есть еще три церкви, которые демонстрируют новый смешанный стиль во всей его полноте. Это Марторана (1113-1143), в которой несколько преобладает византийский элемент, за исключением двух других; Палатинская капелла во дворце, построенная в 1132 году; и более великолепная церковь Монреале недалеко от Палермо (гравюра на дереве № [532](#)), начатая в 1174 году, и, безусловно, самое прекрасное из всех зданий, возведенных норманнами в этой стране. Эта церковь имеет длину 315 футов; в то время как прекрасная, похожая на драгоценный камень капелла королевского дворца намного меньше, всего 125 футов в длину, и, следовательно, уступает ей в величии, хотя в относительных пропорциях ее частей и во всех других существенных моментах они очень похожи.



531. San Giovanni degli Eremiti, Palermo. (Из книги Галли Найта "Норманны на Сицилии".)

По расположению и размерам кафедральный собор Монреале очень похож на собор в Мессине, демонстрируя одинаковое общее влияние в обоих; но все детали палермитанского образца выдают ту смесь греческого и сарацинского чувств, которая является особенностью сицилийской архитектуры. Во всем здании едва ли найдется хоть одна форма или деталь, которые можно было бы строго назвать готическими или которые указывали бы на какую-либо связь с северными искусствами или расами. План этой, как и всех сицилийских церквей, в гораздо большей степени напоминает римскую базилику, чем готическую

церковь. Ни в одной из них не было ни одного свода, который когда-либо был построен или предполагался. Центральный отделен от боковых нефов колоннами из цельного камня, обычно заимствованными из древних храмов, но (по крайней мере, в данном случае) с очень красивыми капителями, соответствующими их положению и нагрузке, которую они должны выдерживать. Арки-опоры заостренные, но не готические, не имеющие последовательных плоскостей декора, а представляющие собой просто квадратные массивы каменной кладки простых, но неестественных форм. Окна тоже, хотя и заостренные, неразделены и, очевидно, никогда не предназначались для раскрашенного стекла. Крыши нефов обычно имеют открытое обрамление, как у базилик, и орнаментированы в сарацинском вкусе. Проходы, пересечение трансептов и нефа, а также первое отделение святилища в целом богаче и, следовательно, более по-мавритански. Апсида снова римская. В целом, только случайность того, что стрельчатая арка была позаимствована у мавров, привела к мысли о готическом чувстве, присутствующем в этих зданиях. Он действительно есть в Мессине и Чефалу, но в Палермо его почти полностью нет.

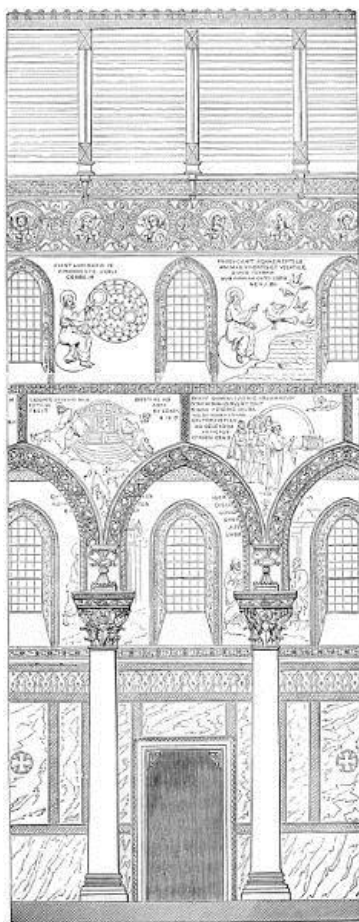


532. План церкви в Монреале. (От Хитторфа и Занта.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Очевидно, что архитектурные особенности зданий, прообразом которых является кафедральный собор Монреале, были подчинены, в глазах их строителей, мозаичным украшениям, которые покрывают каждую часть интерьера и, по сути, являются славой и гордостью здания, только благодаря которым оно имеет право называться одной из лучших средневековых церквей. Все главные персонажи Библии представлены в строгом, но величественном стиле греческого искусства, иногда с греческими надписями и в сопровождении сцен, иллюстрирующих Ветхий и Новый Заветы. Они разделены и перемешаны арабесками и орнаментами цвета и золота, образуя украшение, не имеющее себе равных в своем классе ни в чем — за исключением, пожалуй, собора Святого Марка, созданного средневековьем. Церковь в Ассизи не так богата и не так великолепна. Чертоза печально известна своим вкусом по сравнению с этим сицилийским собором. Ни один образец матовой живописи такого класса по эту сторону Альп не может соперничать с ним ни в чем. Возможно, расписное стекло некоторых наших соборов превзошло его, но этого больше нет. В этом отношении мозаика имеет преимущество. К сожалению, у нас нет возможности напрямую сравнить эффект от этих двух способов декорирования. В обоих случаях внутренняя архитектура была подчинена цвету — возможно, в большей степени, как правило, в сицилийских образцах, чем на Севере.

На самом деле архитектура была всего лишь средством для демонстрации живописи в ее самых высоких и великолепных формах.

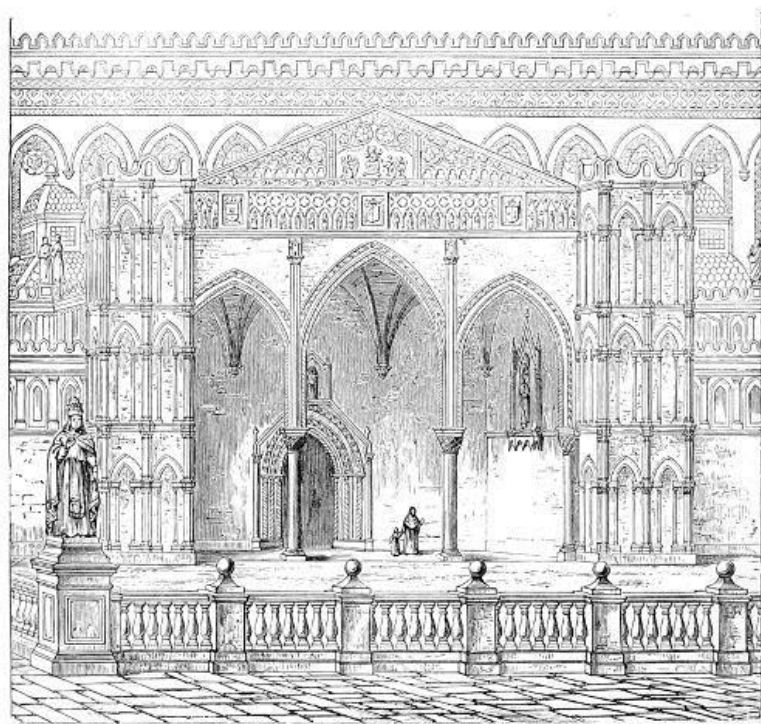
Помимо мозаичных изображений, украшающих верхнюю часть стен этих палермских церквей, они обладают другим видом декора, почти столь же эффектным: вся нижняя часть стен облицована плитами мрамора или порфира, расположенными в виде самых красивых узоров. Эффект мартораны полностью зависит от этого вида декора. В Палатинской капелле и церкви в Монреале он занимает только нижнюю часть стен и служит основой для этажных украшений наверху; но независимо от того, используется ли он отдельно или в сочетании, результат получается идеальным, такого вряд ли можно достичь ни в одной другой церкви в любой части Европы.



533. Часть нефа, Монреале. (От Хитторфа и Занта.)

Внешне готические архитекторы имели огромное преимущество. Они никогда не позволяли цветным украшениям мешать их архитектурному эффекту. Напротив, они использовали их таким образом, чтобы придать окнам как внешне, так и внутренне наиболее красивые и привлекательные черты.





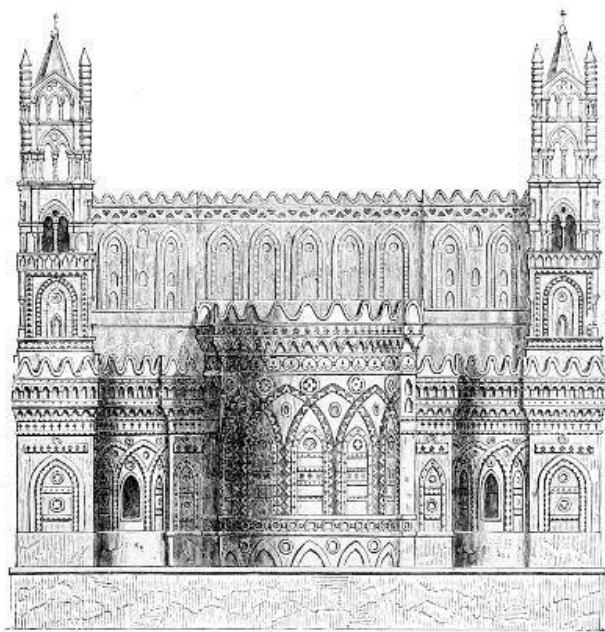
534. Боковой вход в кафедральный собор в Палермо. (От Хитторфа и Занта.)

Кафедральный собор Палермо, главный вход в который изображен на гравюре на дереве № [534](#), является зданием гораздо более поздней постройки, то, что мы сейчас видим, относится в основном к 14 веку. Хотя она не обладает достоинством очертаний или изяществом форм, внешне она более богато украшена пересекающимися арками и мозаичными украшениями, чем почти любая другая церковь такого класса. Возможно, он богаче и лучше Флорентийского собора, поскольку украшения соответствуют конструкции, а не являются — как там — простой ничего не значащей обшивкой, которую можно было бы применить где угодно. Все это более очевидно в апсиде (гравюра на дереве № [535](#)), чем на боковом возвышении. Это превращает то, что могло бы быть всего лишь очень простым внешним видом, в очень богатую декоративную композицию; не совсем соответствующую северному вкусу, но очень эффектную на солнечном Юге. Тем не менее, эффект от всего этого скорее красивый, чем грандиозный, и как архитектурное проявление он далек от более смелой масонской экспрессии северных готических церквей.

После них одной из самых важных церквей того времени на острове является кафедральный собор Чефалу, о котором уже упоминалось. Строительство было начато королем Рожером в 1131 году. Он имеет 230 футов в длину и 90 футов в ширину. Хоры и трансепты сводчатые; неф имеет деревянную крышу; все арки заостренные; и с его двумя западными башнями в нем больше готики, чем в любой другой церкви на Сицилии.

Собор в Мессине, хотя и очень похож по плану на собор в Монреале, был настолько изменен и перестроен, что сохранил очень мало от своей первоначальной архитектуры. Другие церкви на острове либо малы и незначительны, либо, как церковь в Мессине, были настолько изменены, что их черты стерлись.





535. Восточная часть кафедрального собора в Палермо. (Из Розенгартена.)

Кроме упомянутых выше сарацинских замков или дворцов, на Сицилии нет важных гражданских зданий средневекового стиля. Есть два монастыря — один в Монреале, а другой в Чефалу — оба в стиле, универсальном для всех стран, граничащих со Средиземным морем, и уже описанном при упоминании монастырей Эльне, Фонтифруа, Арля и др., а также монастыря святого Иоанна Латеранского в Риме. Их общее расположение состоит из небольших, но элегантных колонн коринфского стиля, расположенных парами и поддерживающих остроконечные арки необычайной красоты формы. Во многих отношениях это более красивый способ создания замкнутой аркады, чем серия неглазурованных окон, повсеместно принятых на Севере. Южный метод предполагает деревянную крышу или, самое большее, сводчатую крышу в виде туннеля, как в Арле, тогда как все наши лучшие образцы имеют пересекающиеся своды удивительной красоты, что действительно является оправданием принятого ими расположения окон. Промежуточный курс, подобный тому, который был принят в Цюрихе (Гравюра на дереве № [722](#)), возможно, лучше всего разрешил бы эту трудность; но он использовался только в период перехода от одного стиля к другому. Однако эффект монастыря в Монреале с фонтаном в одном из его отделов и определенной атмосферой восточной элегантности и богатства, пронизывающей все вокруг, не превзойден ни одним образцом на Континенте такого размера, хотя его размеры не позволяют ему конкурировать с некоторыми более крупными образцами Франции и особенно Испании.

Поскольку использование остроконечной арки так рано на Сицилии часто цитировалось в спорах относительно изобретения этой функции, здесь может быть удобно заявить, что остроконечная арка использовалась на юге Франции — например, в Везоне — по крайней мере, еще в 10 веке, но только как средство для возведения сводов. В 11 веке он в настоящее время использовался на юге и даже на севере Бургундии; а в 12 веке он был смело принят на севере в качестве сводчатого, конструктивного и декоративного элемента, что привело к изобретению совершенно нового стиля архитектурного искусства.

Ни в коем случае не исключено, что остроконечная арка использовалась греческими или пеласгическими колонистами Марселя гораздо раньше, но это могло быть только в арках или куполах, построенных горизонтально. Они, возможно, подсказали его использование в радиальных сводах, но вряд ли можно сказать, что повлияли на его принятие. Если бы не

конструктивные преимущества стрельчатых арок, римская круглая форма, несомненно, сохранила бы свое влияние. Возможно, однако, что северные франки никогда бы не переняли его так полно, если бы не познакомились с ним ни на Сицилии, ни на Востоке. Взявшись за это дело, они сделали его своим, используя только как модификацию круглых арочных форм, введенных ранее и доведенных до совершенства.

На Сицилии дело обстоит иначе; остроконечная арка там никогда не была ни сводчатой, ни конструктивной — это был просто способ компенсировать, за счет своей более высокой формы и свай, ограниченную высоту римских колонн, которые они так свободно находили и использовали. Это то же описание арки, что и при строительстве мечети Эль-Акса в Иерусалиме в 8 веке; в Каире при восстановлении мечети Амру в 9 или 10 веке, а также в Эль-Азхаре и других мечетях этого города. Как таковой он использовался в настоящее время на Сицилии сарацинами, а в Палермо и других местах стал настолько важной частью архитектуры того времени, что использовался как само собой разумеющееся в церквях; но он не был введен норманнами и не был перенесен ими из Сицилии во Францию, и, за исключением того, что уже говорилось, он не оказал никакого влияния на искусство Франции. На самом деле нет никакой связи, ни этнографической, ни архитектурной, между сицилийской стрельчатой аркой и французской; и, за исключением случайного сломанного центра, у них нет ничего общего.

Таким образом, хотя вряд ли это можно снова использовать в качестве доказательства в вопросе изобретения стрельчатой арки, архитектура Сицилии заслуживает лучшей монографии, чем та, которой она до сих пор была посвящена. Однако она должна быть написана кем-то, хорошо знакомым с византийским, сарацинским и романским стилями. Для любого человека с такой квалификацией Сицилия стала бы лучшим полем в Европе для прослеживания влияния расы и климата на архитектуру: ибо нигде, в значительной степени из-за своего островного положения, факты не могут быть так легко прослежены, а результаты так легко наблюдаемы.

С другой точки зрения стиль также заслуживает внимания, поскольку только на основании него мы можем справедливо оценить достоинства двух систем внутреннего убранства, использовавшихся в средние века. Сравнивая, например, кафедральный собор в Монреале с таким зданием, как Сент-Шапель в Париже, мы можем судить о том, является ли полихромия с помощью непрозрачных рисунков в мозаике или полупрозрачных рисунков на стекле более красивым способом украшения интерьера здания. Первые, несомненно, обладают преимуществом долговечности и меньше мешают архитектурному эффекту, но что касается красоты и великолепия эффекта, я почти не сомневаюсь, что общий вердикт будет заключаться в том, что последние, по крайней мере, до сих пор были наиболее успешным способом. В целом, однако, кажется, что из непрозрачной живописи может быть создан более высокий и чистый класс искусства, чем когда-либо можно получить из прозрачных пленок, и если это так, то не может быть никаких сомнений относительно того, что мы должны сейчас стремиться культивировать. Этот вопрос еще никогда не обсуждался по-настоящему; и примеры, достаточно близкие друг к другу ни по возрасту, ни по стилю, настолько редки, что определить его нелегко. Именно по этой причине тем более желательно, чтобы мы максимально использовали то, что у нас есть, и попытались, сможем ли мы на их основе решить один из самых важных вопросов, которые история архитектуры оставила для решения относительно нашего будущего прогресса в искусстве.

## ГЛАВА IX.

### ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ПАЛЕСТИНЕ.

#### Содержание.

Церковь Гроба Господня, Иерусалим—Церкви в Абу—Гоше и Лидде-Мечеть в Хевроне.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                                |                                 | ДАТЫ.      |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------|------------|
| Взятие Иерусалима крестоносцами                                |                                 | 1099г.н.э. |
| 1099                                                           |                                 | Бодуэн I.  |
| 1100                                                           |                                 | Бодуэн II. |
| 1118                                                           | г.Фульк, граф Анжуйский.        |            |
| 1131                                                           | г.Саладин отвоевывает Иерусалим |            |
| 1187 г., в то время как в Третьем крестовом походе. Ричард II. |                                 | 1192       |
| Фридрих II. вновь входит в Иерусалим                           |                                 | 1229       |
| Вновь взят султаном Дамаска                                    |                                 | 1239       |
| Окончательное свержение христиан                               |                                 | 1244       |

Это может на первый взгляд показаться странным, что любая форма архитектуры в Сирии должна рассматриваться как часть архитектуры Италии, но обстоятельства данного случая настолько исключительны, что не может быть никаких сомнений в правильности такого подхода. Готическая архитектура не была естественным произрастанием в Палестине, а явно была завезена крестоносцами, пересажена ими на почву, где она не пустила корней, и с которой она вымерла, когда была снята забота о защите со стороны Запада. В этом она слишком верно отражает движение, которому обязана своим происхождением. Крестовые походы представляют собой один из тех примеров в мировой истории, когда завоеватели

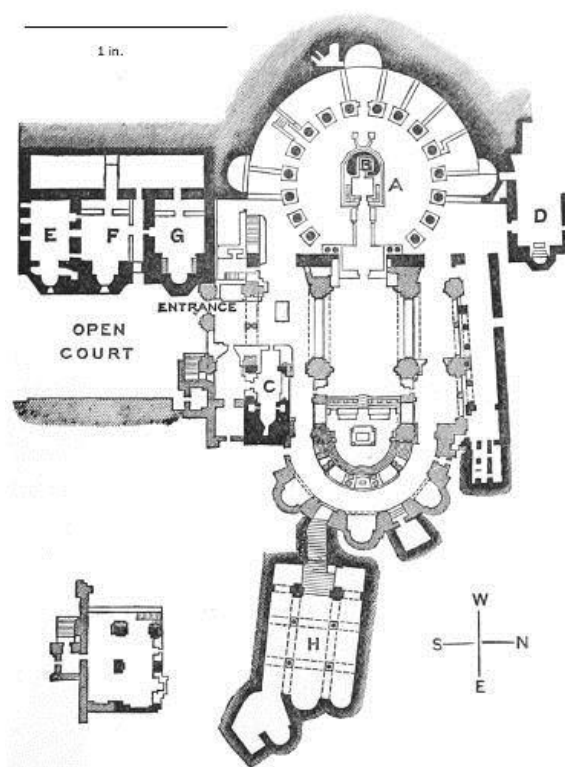
нации были настолько многочисленны, что на какое-то время полностью вытеснили коренное население и коренные институты страны. Почти столетие Иерусалим находился в подчинении королей и баронов чужеземной расы. Феодальная система была импортирована целиком, с ее рыцарскими орденами, ее “Помощниками” и всеми сопутствующими институтами, которые выросли вместе с феодальной системой в Западной Европе. С ними, как само собой разумеющееся, пришла иерархия Римской церкви, а вместе с ней и единый стиль архитектуры, который они тогда знали или который соответствовал их форме богослужения.

Единственный момент, который на первый взгляд не очевиден, заключается в том, почему готический стиль в Палестине должен быть по сути итальянским, с такой малой примесью стилей, распространенных по северную сторону Альп. Возможно, дело было в том, что тогда, как и сейчас, итальянцы свободно селились на этой земле. Мы знаем, что торговля Леванта находилась в то время в руках Венеции и других итальянских городов, и ясно, что было легче посылать в Италию художников и рабочих, чем во Францию и Германию, и гораздо более вероятно, что итальянец взялся бы за возведение зданий на Востоке, чем архитектор-северянин, чьи представления о Палестине и ее обычаях, должно быть, были крайне расплывчатыми. Как бы то ни было, в готической архитектуре Палестины мало что есть в плане расположения или деталей — за исключением плана церкви Гроба Господня, — что привлекло бы внимание как необычное, если бы было найдено на Юге Италии или Сицилии; и так же мало того, что не казалось бы неуместным, если бы было найдено по нашу сторону Альп.

### ГРОБ ГОСПОДЕНЬ.

Главными зданиями, возведенными крестоносцами в Палестине, были, как и следовало ожидать, обширные пристройки к церкви или, скорее, к группе церквей у Гроба Господня, освобождение которых из рук неверных стало предметом этого удивительного всплеска национального энтузиазма.<sup>[324]</sup>

Здания на этом месте так часто разрушались и перестраивались, и сейчас от их первоначальных черт, существовавших до прихода крестоносцев, осталось так мало, что здесь необходимо лишь высказать общепринятое мнение, что ротонда (А), показанная в верхней части плана (гравюра на дереве № [536](#)), отражает положение большой апсиды, возведенной Константином вокруг того, что он считал гробом Христа (обозначено В на плане). Великая базилика, описанная Евсевием,<sup>[325]</sup> была возведена на восточной стороне этого. Это и другие здания были разрушены персидским царем Хосровом в 614 году, и только отдельные части (те, что вокруг Гроба Господня) были восстановлены Модестом в 629 году. В 1010 году безумный халиф Хакем уничтожил работу Модеста, и ротонда, изображенная на гравюре на дереве, была построена императором Константином Мономахом тридцать лет спустя.



536. План храма Гроба Господня. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Когда крестоносцы достигли Иерусалима в 1099 г. н.э., гробница, по-видимому, стояла во дворе, открытом небу,<sup>[326]</sup> но “закрытая, чтобы на нее не пролился дождь”, окруженная проходом и пристроенными к нему пятью часовнями (C.D.E.F.G.). Их “Крестоносцы” включили<sup>[327]</sup> с их дополнениями и изменениями, которые практически привели к перестройке церкви. На плане (гравюра на дереве № 536) черным выделены участки, найденные крестоносцами; полутоном - те, которые были построены ими самими, и в общих чертах только последующие пристройки, сделанные до и после великого пожара 1808 года.<sup>[328]</sup> Хотя расположение базилики и отдельной усыпальницы полностью расходилось с расположением, принятым Константином примерно семью веками ранее, кажется, что целью крестоносцев было сохранить в неприкосновенности Ротонду и Гроб Господень. Главный вход вел в то, что фактически было главным трансептом, с Ротондой на западной стороне и хорами и апсидой на восточной. В более поздний период пространство внутри перехода было отведено под греческую церковь, так что Ротонда теперь выглядит как неф, и именно в этом смысле церковь так часто копировали. Этот план широко использовался на Севере Европы (гравюры на дереве № с 790 по 795 гг.) и достиг совершенства в Кельне в церкви Святого Герона (гравюра на дереве № С 741). Он также находится в Литтл-Мейплстеде (гравюра на дереве № 847), Заре (гравюра на дереве № 486), в церквях Темпл в Лондоне, Святого Гроба Господня в Кембридже и в других местах. Во всех этих случаях он состоит из круглого нефа, ведущего к прямоугольному хору, заканчивающемуся апсидой. Хотя по своему происхождению он был в основном погребальным, он используется во всех этих местах без какой-либо привязки к своему первоначальному назначению и стал признанной формой христианской церкви для обычных целей богослужения.

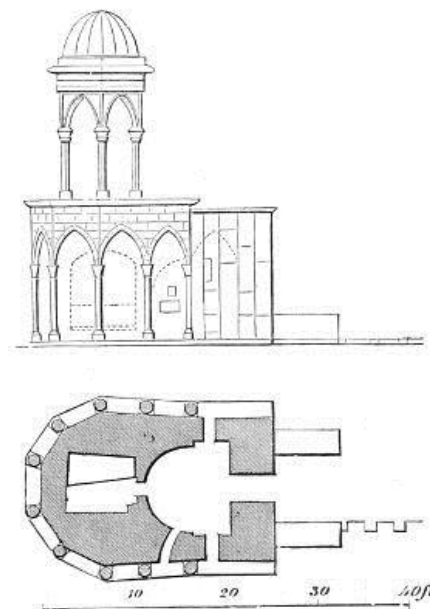
Несмотря на то, что в церкви так много интересных объектов, сама церковь невелика, ее внутренняя длина составляет 245 футов, за исключением склепа и часовни креста, которые, находясь на гораздо более низком уровне, должны были образовывать склеп под нефом и проходами базилики.

Насколько можно судить по сохранившейся у нас информации, стиль (до пожара 1808 года, после которого Ротонда была полностью перестроена) был относительно однородным во всем. Трансепт, ныне преобразованный в хоры, и апсида, которые, хотя и были начаты в 1103 году, не были завершены до 1169 года, демонстрируют прогресс в стиле. Все конструктивные арки в этой части здания заостренные, но декоративные части по—прежнему сохраняют круглую форму.

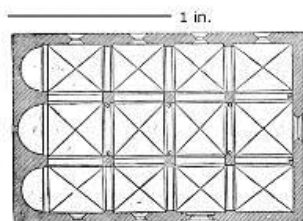
Из-за своего расположения и того, что он так сильно загроможден другими зданиями, единственной частью экстерьера, которая хоть как-то претендует на архитектурное величие, является южный двойной портал, возведенный, по-видимому, между 1140 и 1160 годами. Это богатый и элегантный образец стиля орнамента, распространенного на Сицилии и Юге Италии в 12 веке, но среди его наиболее сложных украшений - два богатых карниза классической эпохи, выполненных несимметрично в виде струнных, среди деталей, относящихся ко времени Крестовых походов. Судя по их стилю, эти карнизы, несомненно, относятся к эпохе Константина и, вероятно, являются фрагментами каких-то древних зданий. В более раннюю эпоху такие фрагменты, вероятно, использовались бы более широко; но в 12 веке архитекторы обрели уверенность в себе и своем собственном стиле и презирали классические конструкции как в плане, так и в деталях.

Сама гробница, по-видимому, была перестроена примерно в 1555 году,<sup>[329]</sup> или, по крайней мере, настолько тщательно отремонтирована, что трудно сказать, какой могла быть ее точная первоначальная форма. Вероятно, она существенно не отличалась от той, что изображена на гравюре на дереве, поскольку она гораздо больше напоминает стиль 12-го, чем 16-го века.

Хотя храм Гроба Господня был, естественно, величайшим сооружением, предпринятым крестоносцами, в Иерусалиме есть еще шесть или семь других церквей,<sup>[330]</sup> или в непосредственной близости от него, которые были возведены в 12 веке. Наиболее полным из них на сегодняшний день является храм Святой Анны, который сейчас находится в процессе тщательного ремонта французским правительством.



537. Гроб Господень —План и высота в том виде, в каком он существовал до пожара 1808 года. (От Бернардино Амико.)

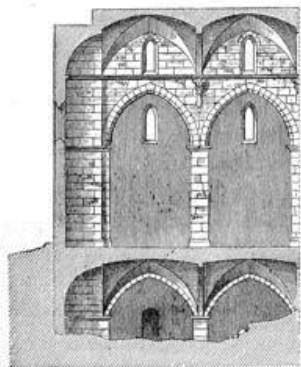


538. План церкви в Абу-Гоше. (From De Vogüé.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Это небольшая церковь, 112 футов в длину и 66 футов в ширину внутри, разделенная на три нефа, каждый из которых заканчивается апсидой, и перекрытая пересекающимися

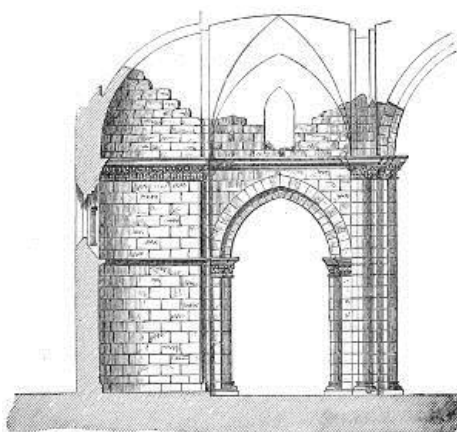


сводами, демонстрирующими сильно выраженные поперечные ребра обычного итальянского образца. У нее также есть небольшой купол на пересечении нефа и трансепта. Окна маленькие и без узоров. По сути, это копия обычной итальянской церкви того времени. Те же замечания применимы и к Ste. Marie la Grande, Ste. Мария Латинская, Мадлен и другие церкви, которые христиане построили в своем квартале города во время своей оккупации, чтобы заменить те, которых их лишили мусульмане.



539. Восточный конец церкви в Абу-Гоше. (From De Vogüé.)

Одной из самых совершенных церквей того времени за пределами Иерусалима является церковь в Абу—Гоше - древнем Кириаф-Иариме (Гравюры на дереве № [538](#), [539](#)). Внешне это прямоугольник размером 86 на 57 футов с тремя апсидами, которые не видны снаружи. Под всем этим находится обширный склеп. Несмотря на небольшой размер, он настолько закончен и элегантен во всех своих деталях, что трудно было бы найти где-либо более совершенный образец этого стиля. В том виде, в каком он находится сейчас, он намного проще и незамысловатее, чем любой северный образец того же века; но первоначально его оформление зависело от живописи, и следы этого до сих пор можно увидеть на его оскверненных стенах. Сейчас он используется как хлев для скота. Церковь в Рамле - одна из крупнейших и, должно быть, изначально была одной из лучших среди сирийских церквей. Сейчас он используется как мечеть, и последующее изменение его расположения с помощью штукатурки и побелки во многом разрушило его архитектурный эффект.

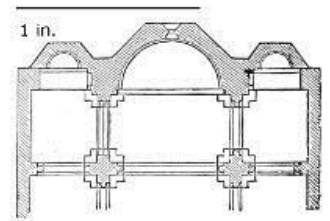


540. Восточный конец церкви в Лидде. (From De Vogüé.)

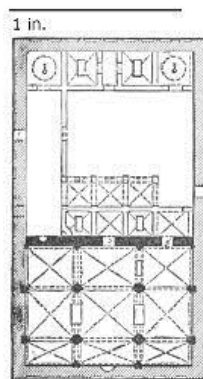
В Себастьяе есть один такой же большой, как в Рамле — 160 на 80 футов, — и демонстрирующий более развитый готический стиль, чем в Иерусалиме. В Лидде есть еще один, очень похожий в деталях на упомянутый ранее. Хотя сейчас это всего лишь фрагмент, он отличается исключительной элегантностью и демонстрирует чистоту деталей и расположения, необычную для северных церквей того времени. Де Вогюэ придерживается мнения, что обе последние названные церкви, должно быть, были достроены до 1187 года. Трудно, однако, поверить, что итальянский готический стиль мог достичь такой степени совершенства так рано, и если указанная дата верна, то очевидно, что остроконечный стиль был развит раньше на Востоке, чем на Западе, обстоятельство, которое, исходя из наших знаний о том, что происходило в Армении и других местах, ни в коем случае не является невероятным.



Дата, присвоенная этим церквям, становится более вероятной из-за существования готического здания, безусловно, такого же современного, как любое из упомянутых, внутри ограды мечети в Хевроне. Если это было творение крестоносцев, то оно, должно быть, было построено до 1187 года, поскольку христиане так и не получили доступа к этому месту после своего поражения при Тверии. Если возведено не ими, мы вынуждены предположить, что мусульмане, вернув себе гробницы Патриархов, наняли каких-то христианских ренегатов или рабов, чтобы воздвигнуть на этом месте мечеть в своем собственном архитектурном стиле. Это, однако, ни в коем случае не невероятно, поскольку это единственная христианская церковь (если это вообще церковь) в Палестине, у которой нет апсиды, хотя не составило бы труда установить три апсиды таким же образом, как в Абу-Гоше (Гравюра на дереве № [538](#)), если бы того пожелали. Следует также отметить, что три нефа направлены на юг, в сторону Мекки, и что, за исключением стиля, все это имеет вид мечети. Как христианская, так и магометанская традиция умалчивают о его возведении, так что решение вопроса должно зависеть от более тщательного изучения, чем это было возможно до сих пор. Каким бы способом это ни было решено, это любопытный вопрос. Это либо христианское здание, не имеющее общепринятого устройства в других местах, либо мусульманская мечеть в христианском архитектурном стиле. Если первое, то полное развитие итальянского остроконечного стиля архитектуры на Востоке должно быть зафиксировано не менее чем на полвека раньше, чем на Западе.



541. Апсида церкви в Лидде. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



542. План мечети в Хевроне. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Готическая часть заштрихована черным, еврейская заштрихована штриховкой, а магометанин очерчен.

КНИГА III.

ФРАНЦИЯ.

## ГЛАВА I.

### Содержание.

Тематическое разделение—Стрельчатые арки—Прованс—Церкви в Авиньоне, Арле, Але, Фонтифруа, Магуэлоне, Вене—Круглые церкви—Башни—Монастыри.

### ХРОНОЛОГИЯ.

#### ДАТЫ.

|                                            |              |
|--------------------------------------------|--------------|
| Карл Великий                               | н.э. 768-813 |
| Ролло, первый герцог Нормандии             | 911          |
| Гуго Капет                                 | 987          |
| Вильгельм II. Нормандский, или Завоеватель | 1055-1086    |
| Генрих I. Французский                      | 1031         |
| Филипп I., или Любовник                    | 1060         |
| Людовик VI., или ле Гро                    | 1108         |
| Людовик VII., или молодой                  | 1137         |
| святой Бернар Клерво                       | 1091-1153    |
| Филипп II., или Август                     | 1180         |
| Людовик VIII., или Лев                     | 1223         |
| Людовик IX., или Святой                    | 1226         |
| Филипп III., Выносливый                    | 1270         |
| Филипп IV., или Справедливый               | 1285         |
| Филипп VI. Валуа                           | 1328         |

|                        |           |
|------------------------|-----------|
| Битва при Креси        | 1346      |
| Иоанн II., Добрый      | 1350      |
| Карл V., Мудрый        | 1364      |
| Карл VI., Возлюбленный | 1380      |
| Карл VII Победоносный  | 1422      |
| Жанна д'Арк            | 1412-1431 |
| Людовик XI.            | 1461      |
| Карл VIII.             | 1483      |
| Людовик XII.           | 1498      |
| Франциск I.            | 1515      |

Для тех, кто не смотрит дальше настоящего, Франция кажется одной из самых однородных стран Европы, населенной людьми, говорящими на одном языке, исповедующими одну религию, управляемыми одними и теми же законами и движимой одними и теми же чувствами и стремлениями; однако на самом деле это, безусловно, не так, и в средние века различия между различными расами и народами были сильно выражены и легко поддавались определению. Войны, преследования и революции многое сделали для того, чтобы уничтожить их, а долгая привычка жить при централизованном деспотизме породила поверхностное единообразие, которое скрывает большую часть действительного разнообразия. Процесс слияния начался, по-видимому, во времена правления Людовика Святого (а.д. 1226 г. н.э.) и с тех пор неуклонно продолжается. До него Франция была разделена на шесть или восемь крупных этнографических провинций, которые теперь можно легко нанести на карту, хотя их границы часто сильно отличались от политического деления страны.

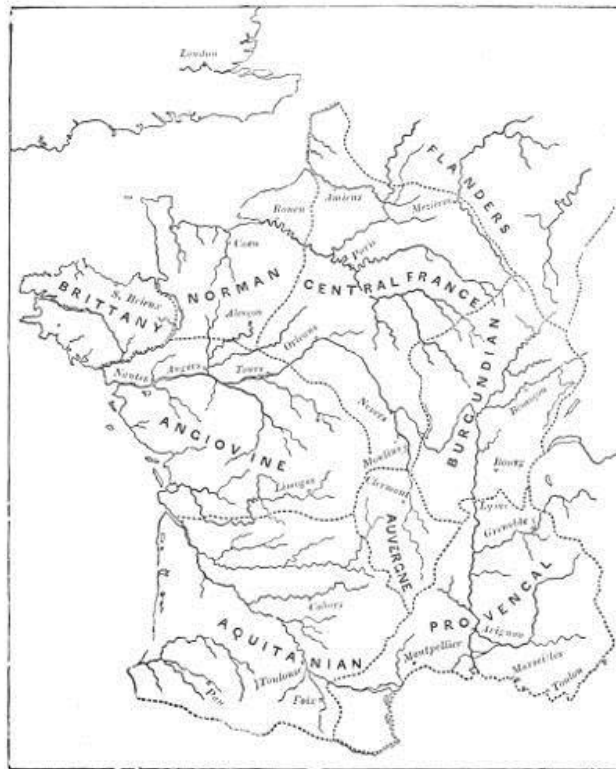
До сих пор не предпринималось систематических попыток составить этнографическую карту страны по остаткам архитектуры, хотя легко понять, как это можно было бы сделать. Требуется, чтобы какой-нибудь компетентный археолог сделал для этнографии Франции то, что сэр У. Смит сделал в конце прошлого века для геологии Англии. Подобно тому раннему пионеру точных знаний в своей специфической области, он должен довольствоваться тем, что кочует из провинции в провинцию, из деревни в деревню, посещая каждую церковь и исследуя каждый архитектурный памятник, сравнивая одно с другим, прослеживая их сходство и, наконец, классифицируя и нанося на карту все в целом. Вполне вероятно, что труда одного человека едва ли хватило бы для этой цели. Для выполнения этой задачи потребовались бы монографии, но она представляет такой исключительный интерес, что есть надежда, что вскоре за нее можно будет взяться.

Одной из самых больших трудностей при попытке сделать что-либо подобное в настоящее время является номенклатура. Когда наука продвинется дальше, такие названия, как силурийский, кембрийский и т.д., несомненно, будут изобретены, но в настоящее время мы должны довольствоваться политическим названием, которое, по-видимому, наиболее близко отражает этнографическое распределение; хотя едва ли в единственном случае они будут признаны строго правильными, и, следовательно, все они открыты для негативной критики. Во Франции часто случалось, что две или более этнографических провинций объединялись под одним скипетром — в конечном итоге все они были объединены в одну — и во время различных изменений, происходивших в средние века, только случайно политическая граница на протяжении длительного времени точно совпадала с этнографической.

В Германии, напротив, единая раса разделена и была разделена на многочисленные политические подразделения, так что только по противоположной причине становится столь же трудно применить терминологию, которая правильно отражала бы факты данного случая.

В такой работе, как эта, было бы явно абсурдно пытаться привести все это в соответствие с какой-либо мельчайшей точностью, но основные черты настолько легко распознаются, что при применении тех названий, которые обычно используются, не может возникнуть большой путаницы, и следует надеяться, что вскоре будет изобретена и применена более совершенная система номенклатуры.

Во всяком случае, мы можем быть уверены в одном: архитектурных остатков во Франции так же достаточно для составления этнографической карты этой страны, как горных пород для составления геологической карты. Если первое открывает перед изучающим необъятные просторы научных знаний, то второе вряд ли представляет меньший интерес, хотя и в менее обширной области. Мало найдется занятий более приятных, чем изучение истории человека по его произведениям, и ни одно из них не напоминает нам о прежнем состоянии человечества так ярко, как те записи, которые были встроены в стены своих храмов или их дворцов теми, кто таким образом бессознательно записывал свои чувства в назидаение своим потомкам.



543. Схема архитектурного деления Франции.<sup>[331]</sup>

Первое, что бросается в глаза студенту при изучении архитектурной карты Франции, - это повторение того же явления, что было замечено в Италии, разделение на две почти равные половины линией границы, проходящей с востока на запад. В обеих странах к югу от этой линии земли были заняты романским народом, который, хотя и был завоеван, никогда не подвергался колонизации варварами до такой степени, чтобы изменить их кровь или, следовательно, этнографические отношения людей. К северу от границы готы и лангобарды в Италии и франки в Галлии поселились в таком количестве, что оказали очень значительное влияние на статус рас, в некоторых случаях почти полностью уничтожив их ведущие характеристики.

Во Франции линия границы проходит по долине Луары у ее северного края, пока не проходит за Туром; она пересекает реку между этим городом и Орлеаном, следует несколько извилистым курсом к Лиону и вверх по долине Роны к Женеве.

В Средние века две расы приблизительно обозначались как говорящие на окском и ильском языках - несколько правильнее тех, кто жил на юге, называли романами,<sup>[332]</sup> те, кто жил на севере, были франкскими; но правда в том, что различие слишком широкое, чтобы его сейчас можно было четко определить, и мы должны углубиться в детали, прежде чем можно будет прийти к какому-либо удовлетворительному выводу.

К югу от границы находится одна из самых красивых, а также наиболее четко очерченных архитектурных провинций, которую я осмелился назвать Провансом или Провансальской. Его границы очень близко совпадают с границами Gallia Narbonensis, и, следовательно, "нарбонский" было бы более правильным обозначением, и оно было бы принято, если бы речь шла о классическом стиле искусства. Однако у него есть недостаток, заключающийся в включении Тулузы, которая не принадлежит провинции, и, следовательно, название влияет на точность, которой оно не обладает. Поэтому, возможно, в настоящее время было бы лучше принять расплывчатое название "Прованс" *по преимуществу*, тем более что провансальский - это слово, применяемое французскими авторами к литературным

вопросам во многом в том смысле, в каком оно используется здесь для определения архитектурного подразделения. К этой провинции принадлежит все южное побережье Франции от Альп до Пиренеев, и оно простирается вверх по долине Роны до Лиона и обычно ограничено холмами по обе стороны этой реки.

Возможно, лучшим способом определения границ аквитанской провинции было бы сказать, что она включает в себя все те города, названия которых заканчиваются на баскский артикль *ас*, следовательно, указывая на присутствие в какой-то прежний период народа, говорящего на этом языке или на чем-то очень близком к нему, или, во всяком случае, отличающегося от народов остальной Франции. Только на востоке эта линия кажется трудноопределимой. В долине Роны есть несколько городов, таких как Барьяк, Киссак, Жиньяк, которые, казалось бы, принадлежат Провансу, и пока не будут исследованы их церкви, невозможно сказать, к какой из них они принадлежат. На юге Аквитания ограничена Пиренеями, на западе морем, а на севере линией, идущей почти по прямой от устья Гаронны до Ланжака, недалеко от Ле-Пюи-ан-Веле.

Третья обозначается как Анжуйская, или Ангиовайнская, по ее наиболее выдающейся провинции. Он включает в себя нижнюю часть Луары и ограничен на северо-востоке рекой Шер. Между ним и морем находится полоса суши, включающая Ангумуа, Сентонж и Вандею, которые нелегко определить, где разместить. Насколько нам пока известно, он может принадлежать либо Аквитании, либо Анжу, или, возможно, вообще заслуживает отдельного названия; но на карте в настоящее время он присоединен к Пуату или провинции Анжу.

В Бретани эти два стиля встречаются и настолько перемешаны друг с другом, что разделить их невозможно. В этом районе нет ни чисто романского, ни чисто франкского языка, но есть стиль, вобравший в себя особенности каждого из них, не принадлежа ни к тому, ни к другому.

Помимо них, есть небольшой и уединенный район Овернь, имеющий особый стиль, который, хотя, безусловно, принадлежит южной провинции, легко отличим от любого из соседних стилей и является одним из самых приятных, которые можно найти во Франции раннего периода.

За этим на востоке лежит великая бургундская провинция, имеющая свой собственный четко определенный стиль, находящийся под влиянием всех тех, кто ее окружает. Его наиболее заметной характеристикой является то, что можно назвать механическим смешением классического и средневекового стилей без какого-либо реального слияния. По сути и конструктивно стиль готический, но в нем сохранялось использование коринфских пилястр и классических деталей вплоть до позднего средневековья: Бургундия также была в средние века страной монашества *по преимуществу*— обстоятельство, оказавшее значительное влияние на ее формы искусства.

Итак, если взглянуть на южную провинцию в более общем виде, то будет видно, что если бы линию провели от Марселя до Бреста, она проходила бы почти через ее середину. На юго-восточной оконечности такой линии мы должны найти стиль, почти чисто романский, переходящий медленными и равными градациями в готическую форму на другом ее конце.

Если обратиться к франкской провинции, то дело обстоит несколько иначе. Париж здесь является центром, от которого все исходит: и хотя вторжение норманнов и другие беды того времени, а также мания перестройки 13 века смели почти все следы ранних построек, все же легко увидеть, как готический стиль возник на острове Франция и как он распространился оттуда по всем соседним провинциям.

Однако вследствие утраты ранних построек и последующего преобладания и вытеснения более ранних стилей описание его особенностей естественным образом следует за



описанием подчиненных провинций и завершает историю средневековых стилей во Франции.

Чтобы не умножать делений, мы можем включить в Северную провинцию множество разновидностей, которые впоследствии будут отмечены как отдельные на картах французской архитектуры, особенно на юго-востоке, где Нивернуа и Бурбоннуа, если и не заслуживают отдельных почестей, то, по крайней мере, представляют собой такую полную смесь франкского и бургундского с южными стилями, что о них нельзя строго сказать, что они принадлежат какому-то одному в частности, хотя они разделяют все. Северный, однако, безусловно, является преобладающим элементом, и поэтому их следует классифицировать.

К западу лежит архитектурная провинция Нормандия, одно из самых энергичных ответвлений франкского стиля: и благодаря могуществу нормандских герцогов в 11-12 веках и случайным обстоятельствам ее процветания в те столетия, когда остальная Франция была подавлена их опустошениями и раздираема внутренними распрями, романский стиль проявляется здесь с силой и завершенностью, которых нет нигде. Однако это, очевидно, всего лишь франкский стиль, отдаленно основанный на римской традиции, но который варвары использовали со свободой и смелостью, которые вскоре превратили его в чисто национальную форму. Вскоре это выросло в законченный готический стиль 13 века, которым так восхищались, что вскоре он распространился по всей Европе и стал прообразом всей готической архитектуры.

Эльзас не включен в это перечисление, поскольку с архитектурной точки зрения он, безусловно, принадлежит Германии. Лотарингия тоже больше немецкая, чем французская, и если вообще включена, то должна быть таковой как исключительная переходная провинция. Французская Фландрия принадлежала в средние века бельгийским провинциям, стоявшим за ней, и поэтому может быть также проигнорирована в настоящее время: но даже после отказа от всего этого, все еще остается достаточно, чтобы было трудно запомнить и проследить все изменения в стиле, внесенные этими различными расами и которые отмечали не только художественное, но и политическое состояние Франции в средние века, когда шесть территориальных пэров Франции, графы Тулузы, Аквитании, Нормандии, Бургундии, Шампани и Фландрии, представляли шесть главных провинций королевства под властью их сюзерена, графа или короля Парижа. Само это деление можно было бы теперь принять за представление архитектурных различий, если бы не то, что превосходство этих великих князей относится к более поздней эпохе, чем архитектурные деления, на которые мы указали и которые мы должны теперь описать несколько подробнее.

### СТРЕЛЬЧАТЫЕ АРКИ.

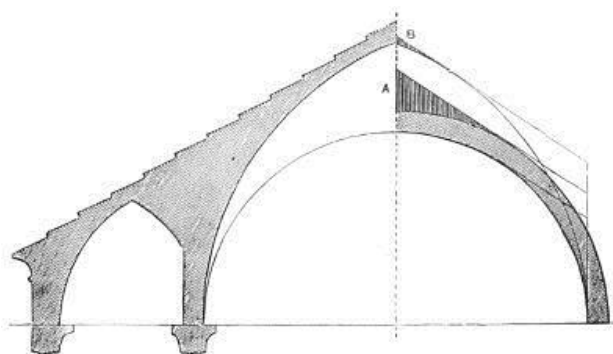
Прежде чем перейти к подробному описанию этих различных стилей, можно внести ясность в то, что следует далее, если предварительно объяснить способ, которым стрельчатая арка была впервые введена в христианскую архитектуру. Уже было показано, что стрельчатая арка с расходящимися в стороны вуссуарами использовалась ассирийцами еще во времена Саргона в 8 веке до н.э., а эфиопами - еще при Тирхаке. Этрурии и пеласги использовали эту форму, вероятно, за двенадцать веков до христианской эры, но построили ее с горизонтальными рядами. Однако, чтобы приблизиться к нашему времени, сарацины определенно переняли его в Каире в первом веке Хиджры, <sup>[234]</sup> и использовали его в целом, если не повсеместно, и, по-видимому, никогда не использовали круглую арку после возведения мечети Эбн Тулун, A.D. 879 г. н.э.", - сказал он.

Однако романские традиции не позволяли христианам принять его в Европе до тех пор, пока их не вынудили сделать это конструктивные потребности; и способ его внедрения в ранних церквях Прованса делает их исключительно важными, позволяя нам прийти к правильному решению этого столь спорного вопроса.<sup>[135]</sup>

Вряд ли стоит обсуждать, была ли эта форма заимствована с Востока, где она использовалась задолго до того, как была известна — или, по крайней мере, до того, как мы узнали о ее существовании — в Европе. Возможно, греки-пеласги оставили его образцы в Провансе, или что люди, торговавшие в Левант из Марселя, были знакомы с его использованием; или может быть, хотя и очень маловероятно, что он действительно был изобретен заново для целей, для которых применялся.

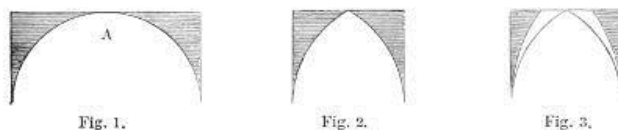
Каким бы образом это ни было введено, по крайней мере, кажется несомненным, что все церкви Прованса, от эпохи Карла Великого до эпохи Людовика Святого, были сводчатыми, и их своды построены по принципу стрельчатой арки. Тем не менее, у антикваров Франции, а также Англии давно стало общепринятой догмой, что стрельчатая арка была впервые представлена в 12 веке — предполагается, что первым примером является работа аббата Сугера в Сен-Дени (1144-52), результатом чего является то, что все, кто писал на тему провансальской архитектуры, почувствовали себя вынужденными относить возраст рассматриваемых церквей или, по крайней мере, их крыш, к дате, более поздней, чем этот период.

Использование, для которого провансальские архитекторы применили стрельчатую арку, видно из прилагаемой схемы, левая часть которой представляет собой участок крыши одной из церквей в Везоне. Целью, очевидно, было уложить крышу или кровельную черепицу непосредственно на свод, как римляне делали на своих куполах, а также, насколько нам известно, на куполах своих терм. Если бы для этой цели использовали круглый свод, то из правой части диаграммы очевидно, что для получения прямой крыши снаружи и необходимого водораздела потребовалось бы максимально нагрузить центр свода, как показано на А; тогда как в случае со стрельчатой аркой потребовалось лишь небольшое количество заполнения, показанное на В, и даже этого можно было бы избежать с помощью небольшого приспособления, если бы сочли необходимым. Заостренная форма позволяет распределить вес таким образом, чтобы обеспечить устойчивость и сделать свод самонесущим. Уже было замечено, что готические архитекторы повсюду относились к своим сводам как к простым подвесным потолкам, покрывая их деревянной крышей — прием, крайне нежелательный сам по себе и являющийся причиной разрушения в результате пожара или по небрежности почти всех церквей, которые мы сейчас находим в руинах по всей Европе; тогда как, если бы они придерживались римского или романского стиля кровли, не потребовалась бы постоянная рука человека, чтобы защитить их здания от ветхости.



#### 544. Схема сводов. Юг Франции.

Единственным препятствием на пути всеобщего внедрения этого вида кровли была сложность применения его на пересекающихся сводах. Римляне, это правда, преодолели эту трудность; то же самое сделали и византийские архитекторы, как мы уже видели, изобразив концы сводов в качестве украшений; и даже в соборе Святого Марка в Венеции принята эта система, и с дополнительным преимуществом стрельчатой арки ее можно было бы развить дальше. Тем не менее, следует признать, что это было нелегко — требовалось больше навыков в строительстве и лучший класс кладки, чем было доступно в то время, чтобы сделать это эффективно и хорошо. Следствием этого является то, что все романские стрельчатые своды представляют собой простые туннельные своды без пересечений, и что готические архитекторы, когда они приняли эту форму, замалчивали сложность, скрыв верхние стороны своих сводов под временной деревянной крышей, которая защищала их от повреждений непогодой. Это, безусловно, было одной из величайших ошибок, которые они допустили: если бы они тщательно профилировали и украшали внешнюю сторону каменных крыш таким же образом, как они украшали внутреннюю часть, их здания были бы не только намного красивее, но и гораздо долговечнее, и стиль был бы избавлен от основной фальши, которая сейчас искажает его. Как бы то ни было, если бы мы хотели разумно адаптировать готику к нашим целям, а не просто копировать ее, это один из моментов, на который нам следовало бы в первую очередь обратить наше внимание.



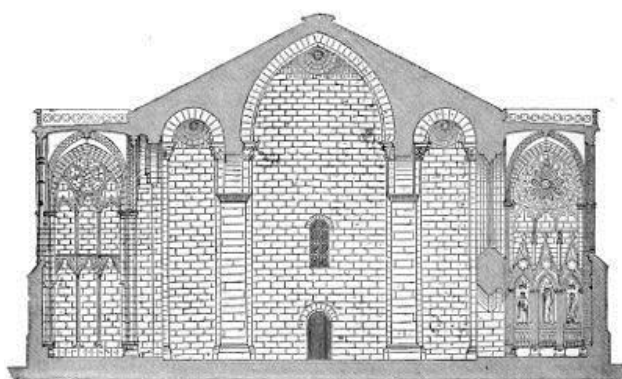
545. Рис. 1. Рис. 2. Рис. 3.

Еще одним обстоятельством, на которое можно сослаться здесь, говоря на эту тему, которое привело к появлению стрельчатых арок в раннем возрасте в южных провинциях Франции, было использование куполов в качестве кровельного средства. Они, правда, не найдены в Провансе, но они распространены в Аквитании и Анжу — некоторые из них определенно относятся к 11 веку; и нет никаких сомнений в том, что они не самые ранние, хотя их предшественники погибли или еще не были обнаружены.

Нет ни одного человека, изучавшего этот предмет, который не знал бы, насколько превосходной конструктивной мерой является стрельчатая арка применительно к пересекающимся сводам, но не так широко понимается, почему она была столь же необходима при строительстве куполов. Пока они опирались на барабаны, поднимающиеся из земли, круглой формы было достаточно; но когда возникла необходимость установить их на маятниках в углах квадратных или восьмиугольных зданий, ситуация сильно изменилась. Ранневизантийские архитекторы — в Сент. София, например, — действительно устанавливали подвесные механизмы на круглые арки, но это было чрезвычайно сложно и требовало очень большого мастерства как в установке, так и в исполнении. Но превосходство остроконечной формы было осознано очень рано; и сарацины, которые не были скованы никакими традициями, сразу же приняли ее как способ возведения купола и придерживались ее так же исключительно, как готические архитекторы при возведении своих сводов, — и по той же причине — просто потому, что это был наилучший способ строительства.

Легко объяснить, почему это должно быть так. На схеме на предыдущей странице на рис. 1 представлены подвески купола, опирающиеся на круглые арки. В точке А они становятся

недолговечными и на некотором расстоянии от центра настолько слабы, что заставить их выполнять свою работу можно только с помощью скрытой конструкции. Когда вводится остроконечная арка, как на рис. 2, не только достигается большая свобода в расстоянии, но и все становится конструктивно правильным; когда, как на рис. 3, принимается восьмиугольное расположение, все становится еще более простым и непринужденным, и требуется очень небольшая регулировка, чтобы подогнать купол к восьмиугольнику: и если углы снова обрезать, чтобы образовать многоугольник с 16 сторонами, все требования конструкции будут удовлетворены.



546. Часть церкви в Каркассоне, внешние нефы пристроены в 14 веке. Масштаба нет.

В Сен-Фронте, Периге, Муассаке и Лоше мы находим стрельчатые арки, введенные, очевидно, для этой цели и образующие класс крыш, более похожих на крыши мечетей в Каире, чем на крыши любых других зданий в Европе. Это правда, что сейчас они выглядят голыми и формальными — их украшения изначально были нанесены на штукатурку, которая облупилась; но все же разнообразие форм и перспектив, которые они обеспечивают внутри, а также характер и правдивость, которые они придают крыше, если смотреть снаружи, являются такими преимуществами, что мы не можем не сожалеть о том, что эти два варианта каменных внешних крыш и куполов не были приняты в готике. Если бы великие архитекторы этого стиля 13 века выполнили их со свойственным им рвением и серьезностью, они могли бы оставить нам стиль во всех отношениях бесконечно более совершенный и более красивый, чем тот, который они изобрели, и который мы так раболепно копируем, вместо того, чтобы пытаться, используя наши знания и средства строительства, исправить ошибки и упущения наших предков, и из наследства, которое они оставили нам, создать что-то более красивое и более достойное нашей большей утонченности и более развитой цивилизации.

Практика греков в отношении своих крыш представляла собой любопытный контраст с практикой средневековых архитекторов. Их архитектура, как уже отмечалось, была по существу внешней, в то время как архитектура Средневековья была внутренней, они клали камень для своих крыш снаружи и прилагали все усилия, чтобы придать покрытию декоративность; но они поддерживали все это на деревянном каркасе, который во всех случаях погиб. Трудно сказать, какая из них была большей ошибкой. Без сомнения, обе были неправы. Кажется, что золотая середина — это то, к чему стремились романские архитекторы, — полностью однородная крыша, сделанная из самых прочных материалов и украшенная орнаментом как снаружи, так и внутри; и не может быть никаких сомнений в том, что это единственный законный и действительно художественный способ достижения этой цели, и именно на него сейчас следует обратить внимание.<sup>[336]</sup>

Этот ранний способ использования остроконечной арки в целом настолько малоизучен, что, прежде чем оставить эту тему, было бы неплохо привести еще один пример с совершенно достоверной датой.

Церковь Сен-Назер в Каркассоне была освящена папой Урбаном II в 1096 году. Тогда он был еще не совсем завершен, но, по-видимому, нет никаких сомнений в том, что неф в том виде, в каком мы его сейчас находим, был закончен к 1100 году. Как видно из прилагаемого раздела, боковые проходы и все проемы выполнены с круглыми арками; но сложность перекрытия нефа вынудила архитекторов ввести стрельчатую арку. Здесь он построен прочно, с плоскими ребрами над каждой колонной, и без каких—либо попыток пробить ее для проникновения света; а поскольку западный конец перекрыт — фактически укреплен - результат получается достаточно мрачным.

Этот пример также интересен, если посмотреть на него с другой точки зрения. Если мы вернемся к гравюрам на дереве № [187](#) и [188](#) и сравним их с этим разделом, мы сможем точно оценить внесенные изменения и достигнутый прогресс за 1000 лет, прошедших между возведением этих двух зданий. На плане храма Дианы в Ниме мы видим то же расположение трех нефов, что и в Каркассоне. Их размеры не очень различаются; неф в Ниме 27 футов в ширину, проходы 7½ футов на виду. В Каркассоне это расстояние составляет 25 футов и 10 футов соответственно. В раннем примере проходы отделены от нефа перегородками-ширмами, украшенными колоннами, которые являются простыми украшениями. В более поздних примерах колонны стали основной опорой крыши, а стена между ними была опущена.

Крыша нефа в обоих случаях украшена плоскими ребрами, по одному над каждой колонной; но в Ниме ребро несколько шире, чем пространство между ними. В Каркассоне ребро занимает всего четверть ширины бухты. Одно из их самых поразительных отличий заключается в том, что Ним демонстрирует все то мегалитическое величие, которым так отличались работы римлян; в то время как в Каркассоне каменная кладка немногим лучше щебня. Вряд ли нужно добавлять, что храм демонстрирует элегантность деталей, которая очаровывает самый взыскательный вкус, в то время как убранство церкви грубо и фантастично, хотя, без сомнения, живописно и уместно. Последнее замечание, однако, не следует понимать как упрек готическому искусству, поскольку хоры этой самой церкви и две внешние арки, изображенные на гравюре на дереве № [546](#), были перестроены в 1331 году с элегантностью деталей, которая в конструктивном смысле посрамила бы лучшие классические образцы. Неф - это пример грубого века, когда люди изобретали или пытались изобрести новый стиль, еще до того, как они вполне поняли, как к нему приступить. Строители Каркассона построили этот храм в Ниме, вероятно, гораздо более законченный, чем сейчас, в 120 милях от них, и они пытались скопировать его как можно лучше. Однако, вероятно, у них были и другие модели, помимо этой, и несомненно, что это была не первая попытка их воспроизвести. Различия значительны, но сходство настолько велико, что нам скорее следовало бы удивляться тому, что десятилетний опыт и усилия не показали большего прогресса, чем мы находим.

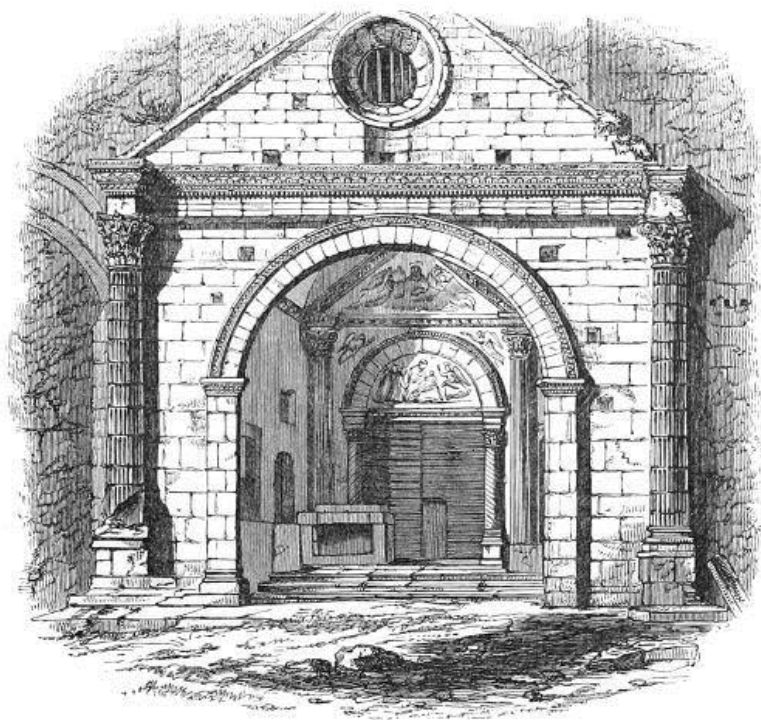
## ПРОВАНС.

В истории средневековой архитектуры есть несколько глав, которые было бы более желательно написать полностью и тщательно, чем главы о стиле Прованса от ухода римлян до воцарения франков. Эта страна в силу различных причин сохранила больше своей прежней цивилизации на протяжении темных веков, чем любая другая, по крайней мере по эту сторону Альп. Такая история, однако, желательна скорее с археологической, чем с архитектурной точки зрения; ибо провансальские церкви по сравнению с настоящей



готикой, хотя и многочисленны и элегантны, невелики, и большинство из них претерпело такие изменения, что мы не можем правильно судить об их первоначальном эффекте.

Среди провансальских церквей одной из самых примечательных является Нотр-Дам-де-Дом, кафедральный собор в Авиньоне (Гравюра на дереве № [547](#)). Как и все остальные, его размеры невелики по сравнению с таковыми в северной провинции, поскольку он составляет всего 200 футов в длину, а неф около 20 футов в ширину. Боковые проходы были настолько изменены и перестроены, что трудно сказать, какими изначально могли быть их планировка и размеры.

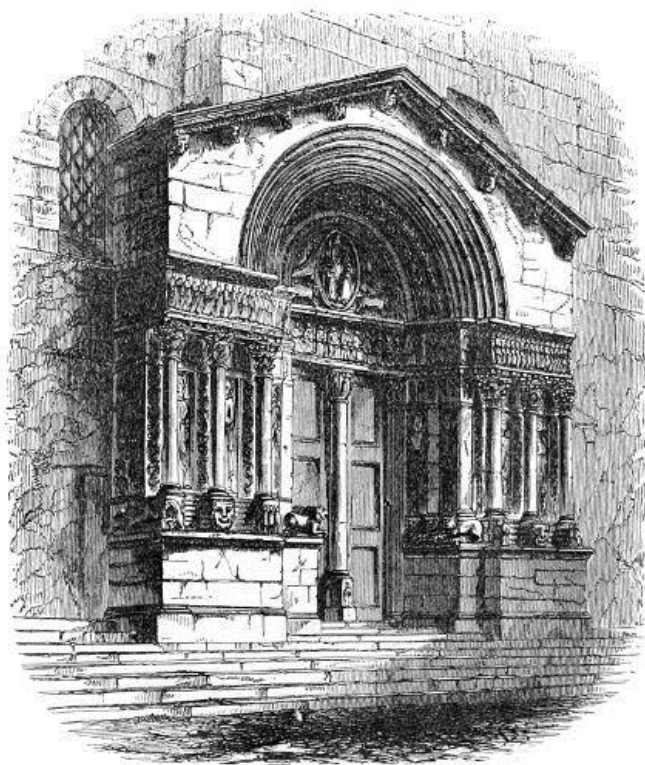


547. Крыльцо Нотр-Дам-де-Дом, Авиньон. (Из книги Лаборда "Памятники Франции".)

Наиболее примечательной особенностью и наименее измененной является крыльцо, которое настолько чисто романское, что, можно сказать, скопировано с таких образцов, как арки моста Шамас (гравюра на дереве № [221](#)). Однако в нем присутствует все то ослабление горизонтальных черт, которое столь характерно для Нижней империи, и его нельзя ставить выше эпохи Карловингов; хотя не так-то легко определить, насколько он может быть современнее. Те же орнаменты встречаются и во внутреннем убранстве, и, будучи неотъемлемыми частями орнамента остроконечной крыши, они привели к появлению различных теорий, объясняющих это копирование классических деталей после периода, когда предполагалось, что была введена остроконечная арка. Выше было достаточно объяснено, насколько рано это использовалось в качестве средства возведения сводов в этом квартале; и теперь, устранив эту трудность, мы можем смело отнести все основные части этой церкви к периоду, который был недолгим, если вообще был, после эпохи Карла Великого.

Следующей, возможно, по важности, является церковь Святого Трофима в Арле, неф которой со стрельчатым сводом, вероятно, относится к тому же возрасту, хотя ее крыльцо (гравюра на дереве № [548](#)), вместо того, чтобы быть самой ранней частью, как в последнем случае, здесь является самым современным, поскольку было возведено в 11 веке, когда церковь, к которой оно пристроено, приобрела дополнительную известность благодаря

перенесению тела святого Трофима в место последнего упокоения в ее стенах. Как бы то ни было, он образует любопытную подвеску к последнему процитированному, показывая, как в течение двух столетий стиль перешел от устаревшего римского стиля к чисто местной форме, все еще сохраняя сильную традицию своего происхождения, но настолько использованную и украшенную орнаментом, что, если бы мы не смогли проследить ступеньки, одну за другой, по которым крыльцо в Авиньоне вело к крыльцу в Арле, мы могли бы почти усомниться в преемственности.



548. Паперть Святого Трофима, Арль. (Из Шапюи, "Монументальный Мойен-Эгэ".)

Подъезды в Эксе, Куксе, Кустонге, Праде, Валькабре, Тарасконе и в других местах этой провинции представляют особый интерес и отличаются удивительной красотой деталей, сочетающихся со всем богатым изобилием наших собственных нормандских подъездов, и следуют друг за другом в таких простых грациях, что относительный возраст каждого может быть легко определен.

Кульминационный пример - церковь Сен-Жиль, недалеко от устья Роны, безусловно, самая изысканная в своем классе, но настолько классическая во многих деталях, что, вероятно, она несколько раньше, чем церковь в Арле, на которую она во многих отношениях похожа, хотя и намного превосходит ее по великолепию. Он состоит из трех таких портиков, расположенных бок о бок и соединенных между собой колоннадами — если их можно так назвать — и скульптурами самого богатого класса, образующими в целом фронтальное убранство, непревзойденное за исключением северных церквей 13 века. Однако такие портики, как в Реймсе, Амьене и Шартре, превосходят даже их по изысканному богатству и размерам, хотя можно усомниться, действительно ли они красивее по дизайну.

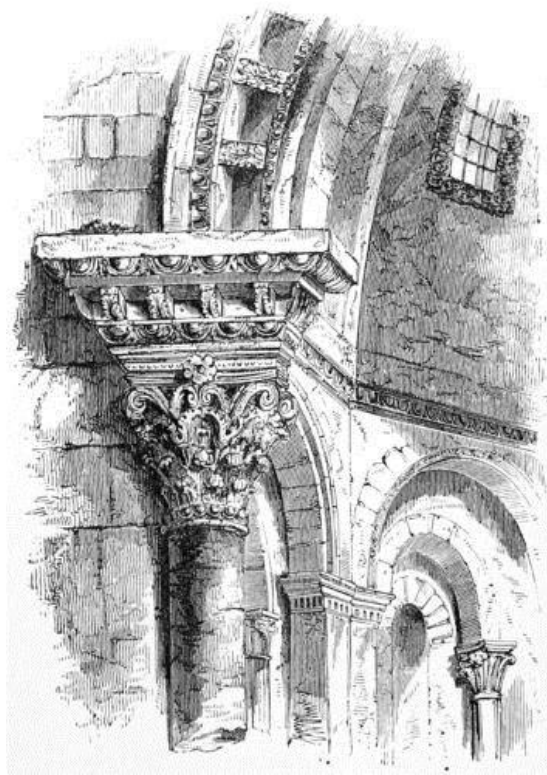




549. Апсида церкви в Алете. (Из книги Тейлора и Нодье "Путешествия по Ансиенне, Франция".)

Есть еще одна церковь эпохи Карловингов в Оранже и одна в Ниме, вероятно, относящиеся к 9 или 10 веку; однако обе сильно пострадали от перестроек и ремонта. В ныне заброшенном городе Везон есть две церкви, настолько классические по своему стилю, что мы не удивляемся М. Лаборду<sup>[337]</sup> и французским антикварам в целом, классифицирующим их как остатки классического периода. В любой другой стране по эту сторону Альп такой вывод был бы неизбежен; но здесь к ним должен быть применен другой критический подход. Самая старая, часовня Святой Хиниды, относится, вероятно, к 9 или 10 веку. Она небольшая, но удивительно элегантная и классическая по стилю своей архитектуры. Апсида - самая необычная, а также самая древняя часть церкви, и выполнена она таким образом, какого, насколько мне известно, нигде больше нет. Внешне это две стороны квадрата, внутренне - полукруг; под каждым углом фасада и на каждой грани находится пилястра, в точности имитирующая коринфский ордер и поддерживающая антаблемент, который вполне мог бы ввести в заблуждение знатока древностей с Севера, ошибочно предположив, что это языческий храм.

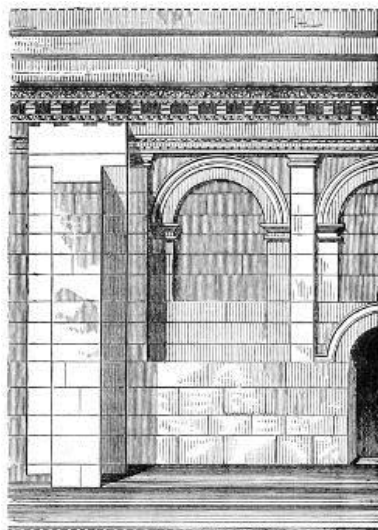
Собор, хотя и больше, более готический как по плану, так и в деталях, хотя и не лишен некоторых классических черт, и полностью свободен от смелой грубости стиля, который мы так привыкли ассоциировать с архитектурой 11 века, к которому он принадлежит. Его система сводов уже была объяснена (Гравюра на дереве № 544), но ни одно из этих зданий еще не привлекло того внимания, которого они так заслуживают, со стороны тех, кто желает проследить прогресс искусства от упадка чисто римского стиля до расцвета истинно готического.



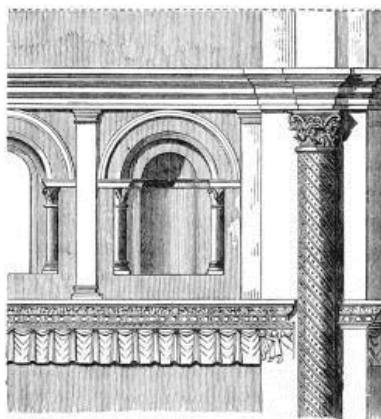
550. Внутренний угол апсиды под углом. (От Тейлора и Нодье.)

В целом, пожалуй, самым элегантным образцом этого стиля является разрушенная — сейчас, я боюсь, почти разрушенная — церковь Алет, которая, хотя и относилась к 11 веку, была исключительно классической в своих деталях и удивительно элегантной в каждой детали своего дизайна. Из них апсида, поскольку впоследствии она не претерпела никаких преобразований, была, безусловно, самой интересной, хотя и не самой красивой частью. Внешне верхняя часть была украшена карликовыми коринфскими пилястрами, увенчанными карнизом, который не дискредитировал бы здания Диоклетиана в Сплато; нижняя часть была украшена формами более средневекового характера, но едва ли менее элегантными. Внутри триумфальная арка, как ее назвали бы в римской базилике, украшена двумя коринфскими колоннами, выполненными со смелой свободой того времени, хотя и с сохранением классических форм в самой неожиданной степени.

Остальная часть церкви столь же элегантна, как и эти части, хотя и гораздо менее классична: своды и конструкция требуют иного подхода и отхода от традиционных форм, которые архитектор, похоже, не счел себя вправе использовать в апсиде.



551. Высота над уровнем моря на половину бухты снаружи Сен-Поль-Труа-Шато.

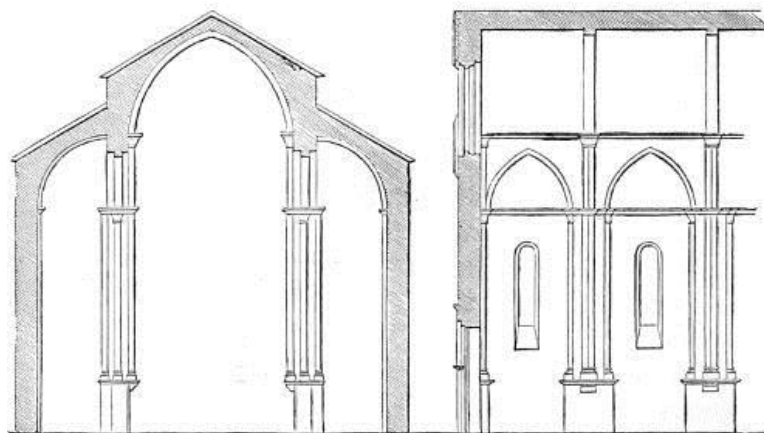


552. Половина внутреннего отсека Сен-Поль-Труа-Шато. (Из "Архива исторических памятников".)

Другим исключительно элегантным образцом этого стиля является церковь Сен-Поль-Труа-Шато близ Авиньона (гравюры на дереве № [551](#), [552](#)). Его детали настолько элегантны и классичны, что его можно почти ошибочно принять за здание Нижней империи времен Юстиниана. Однако его план и детали постройки доказывают, что он относится к гораздо более современному периоду; Виоле ле Дюк даже отнесет его к 12 веку. Вряд ли кажется возможным, чтобы это было так современно, как это; но правда в том, что всю историю романского стиля в этой провинции еще предстоит написать.<sup>[38]</sup> Ни один компетентный орган еще не исследовал его с той тщательностью, которой он заслуживает, и пока это не будет сделано, мы должны довольствоваться знанием того, что по соседству с Буш—дю—Рон существует группа церквей, которые, черпая вдохновение в классических развалинах, которыми усеяна страна, демонстрируют элегантность дизайна, столь же изысканную, сколь и странно контрастирующую с грубой энергией - почти вульгарностью, - которая характеризовала работы норманнов в противоположном уголке страны в тот же период.

Переходя от круглых арок к остроконечным модификациям этого стиля, церковь в Фонтифруа, недалеко от Нарбонны, демонстрирует его во всей полноте, возможно, лучше, чем любой другой пример. Там не только крыша заостренная, но и все конструктивные

проемы приняли одинаковые формы. Окна и дверные проемы, это правда, все еще сохраняют свои круглые выступы, и сохраняли их до тех пор, пока процветал местный стиль — остроконечные проемы были введены только франками, когда они оккупировали эту страну во времена Симона де Монфора.



### 553. Продольный и поперечный разрез церкви Фонтифруа. (От Тейлора и Нодье.)

Разрез поперек нефа (Гравюра на дереве [553](#)) показывает форму центрального свода, который в продольном разрезе представляет собой простой туннельный свод, не нарушенный никакими пересечениями по всей длине нефа. Боковые проходы перекрыты половинчатыми сводами, образующими примыкания к центральным аркам — преимущество этой конструкции, как объяснялось ранее, заключается в том, что черепица или брусчатка крыши опираются непосредственно на свод без вмешательства каких-либо плотников. Внутренне здание также демонстрирует элегантную простоту и конструктивную уместность. Его главный недостаток - темнота свода из-за отсутствия верхнего этажа, которая, хотя и терпима при ярком солнечном свете Юга, невыносима на более мрачном Севере. Именно для того, чтобы исправить это, как мы увидим впоследствии, на Севере потолок нефов был впервые поднят на высоту центрального нефа, и свет проникал через галерею. Затем была срезана верхняя крыша с проходами, за исключением простых полос или ребер, оставленных в качестве летающих контрфорсов. Наконец, центральный свод был прорезан перекрестками, чтобы получить пространство для окон на самой высоте конька. Именно этот последний прием привел к необходимости использования окна с заостренным верхом. Это, возможно, никогда бы не было введено, если бы не изобретение окрашенного стекла, но это, требующее больших проемов, вынудило архитекторов приблизить эти окна вплотную к линиям конструктивного свода и таким образом следовать его формам. Однако на Юге расписное стекло никогда не было, по крайней мере в ту эпоху, о которой мы сейчас говорим, излюбленным способом украшения, и окна оставались такими маленькими, что никоим образом не приближались к линиям свода и не мешали им, и поэтому они сохранили свое национальное и более красивое круглое завершение. Способы подачи света, однако, несомненно, являются наиболее несовершенной частью устройства провансальских церквей и послужили поводом для того, чтобы их называли “пещероподобной готикой” <sup>[339]</sup> из-за мрачности их интерьеров по сравнению со стеклянными стенами их северных конкурентов. И все же из этого никоим образом не следует, что это было неотъемлемой чертой стиля, которую нельзя было исправить дальнейшим опытом; но вполне вероятно, что никакая изобретательность никогда не позволила бы этому стилю продемонстрировать эти огромные поверхности из раскрашенного стекла, появление которых было если не единственным, то, по крайней

мере, основным мотивом всех тех изменений, которые произошли во франкских провинциях.



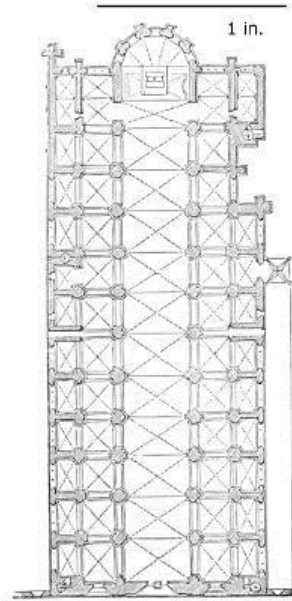
554. Дверной проем в церкви в Магуэлоне. (Из Ренувье, "Памятники Нижнего Лангедока".)

Было бы утомительно пытаться описать многочисленные церкви 11 и 12 веков, которые находятся в каждом значительном городе этой провинции: однако некоторые из них, такие как Эльн, Сен-Гильем-дю-Дезер, Сен-Мартен-де-Ландрес, Виньогуль, Валмань, Лодев,<sup>[340]</sup> и т.д., заслуживают особого внимания, как примеры этого стиля не только в его ранних формах, но и после того, как он перешел в заостренный вид. стиль, хотя и очень сильно отличающийся от Северного. Среди них нет церкви более интересной, чем старая, похожая на крепость церковь Магуэлоне, которая из-за своего незащищенного положения, открытая нападениям сарацинских корсаров, а также христианских разбойников, больше похожа на баронский замок, чем на мирную церковь. Один из его дверных проемов демонстрирует любопытную смесь классического, сарацинского и готического вкуса, который можно было найти только здесь; и поскольку на нем стоит дата (1178), он отмечает эпоху в стиле, к которому он принадлежит.

Если бы строительство было завершено, церковь Сен-Жиль, возможно, была бы самой великолепной в провинции. О его портале уже говорилось, и он, безусловно, не имеет аналогов; а нижняя церковь, относящаяся к 11 веку, достойна своего великолепия. Однако он либо так и не был достроен, либо впоследствии был разрушен вместе с верхней церковью, строительство которой было начато в 1116 году Раймоном IV, графом Сен-Жиль. Это тоже, вероятно, так и не было завершено, а если и было, то было разрушено во время войн с гугенотами. Даже в своем нынешнем состоянии, и хотя ему не хватает богатства более ранних образцов, он, возможно, превосходит их все по совершенству своей каменной кладки и архитектурному совершенству всех своих частей.

Помимо них, в Валансе есть важная церковь 11 века, которая, кажется, является почти завершенным воплощением "пещерообразного" стиля. В других отношениях он настолько напоминает северные стили, что почти исключает его из провансальского класса. Это в еще большей степени относится к кафедральному собору во Вьенне, который, тем не менее, является самой большой и прекрасной из церквей Прованса, но который как по стилю, так и по месту расположения очень близок к бургундским церквям.





555. Кафедральный собор, Вена. (Из Вибекинга.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Его план чрезвычайно прост, в нем нет трансепта и проходов, огибающих апсиду, как в случае с большинством северных церквей. Он состоит из трех проходов, центральный шириной 35 футов между опорами, остальные шириной 14 футов. Контрфорсы являются внутренними, как это было обычно на Юге, образуя часовни, и составляют всю внешнюю ширину до 113 футов при длине более 300, так что они занимают где-то около 30 000 квадратных футов. Это всего лишь половина размеров некоторых великих северных соборов, но отсутствие трансептов и в целом разумные пропорции заставляют эту церковь выглядеть намного больше, чем она есть на самом деле.

Западный фасад и три западных залива относятся к 16 веку; следующие семь относятся к раннему стилю остроконечной архитектуры с полуимпостными пилястрами, которые будут описаны в разделе "Говоря о бургундской архитектуре" и которые, вероятно, относятся к 11 или началу 12 века. Апсиду относят к 952 году, но нет рисунков, на основании которых можно было бы установить точную дату.

Помимо этого, есть еще одна церковь, Сент-Андре-ле-Бас во Вьенне, относящаяся к 11 веку, башня которой является одним из самых приятных образцов подобного рода композиций в провинции, и, хотя она, очевидно, является прямым потомком римских и итальянских колоколен, она демонстрирует дизайн, редко встречающийся за пределами Альп.

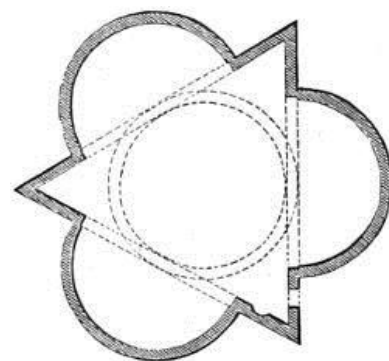
### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

Круглая форма, по-видимому, никогда не была излюбленной для священных сооружений в Провансе, и, следовательно, ее никогда не украшали в апсидах церквей и не стали важным дополнением к ним. Один из немногих найденных примеров - небольшой баптистерий при соборе в Эксе, либо очень древний, либо построенный из старинных материалов, а теперь подвергшийся тщательной модернизации. В Рице есть круглый отдельно стоящий баптистерий, обычно, как и церкви в Везоне, называемый языческим храмом, но явно христианского происхождения, хотя колонны внутри, несомненно, были позаимствованы из какого-то более древнего и классического здания. Но самой прекрасной в своем классе

является церковь в Рие, вероятно, 11 века. Внутренне свод поддерживается 4 опорами и 3 колоннами, что создает неровности, далекие от приятных, и без каких-либо видимых причин.

В плоскостях находится еще одна церковь, план которой заслуживает упоминания, если не за ее достоинства, то, по крайней мере, за ее необычность: это треугольник с апсидами, прикрепленными к каждой стороне и поддерживающими круглую часть, заканчивающуюся простой крышей. Как конструктивная головоломка это любопытно, но сомнительно, насколько законно можно было бы использовать такой *каприз*.

Насколько я знаю, существует только одна трехглавая церковь - церковь Святого Круа в Мон-Мажуре близ Арля. Построенное как часовня-усыпальница, это на редкость мрачное, но подходящее сооружение; но оно слишком высокое и слишком голое, чтобы считаться зданием даже для такой цели.

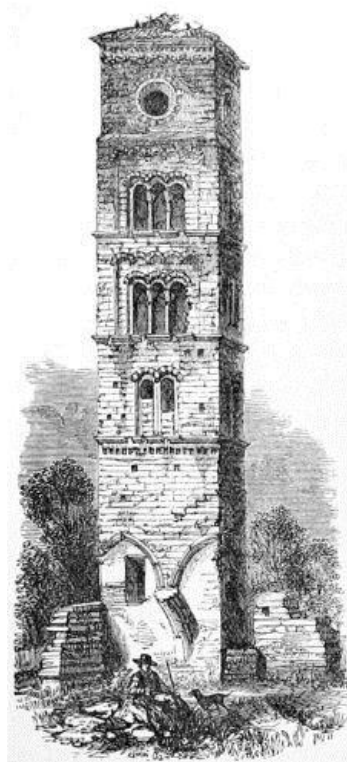


556. План церкви на плоскостях. (От Тейлора и Нодье.)

### БАШНИ.

Прованс далек от изобилия башен, которые, похоже, никогда не были излюбленными формами архитектурного оформления. О храме Святого Андре ле Баса во Вене уже упоминалось, но этот в Пюиссаликоне (Гравюра на дереве № [557](#)) близ Безье еще более типичен для этого стиля и, стоящий сейчас в уединенном величии среди руин некогда пристроенной к нему церкви, обладает достоинством, которым редко обладают подобные памятники. По стилю он напоминает башни Италии больше, чем любые другие, найденные дальше на север, но не лишен особенностей, которые указывают на иной способ разработки этой своеобразной детали, чем все, что встречается в других местах. Как дизайн, его основным недостатком, по-видимому, является недостаток легкости на верхнем этаже. Единственное круглое отверстие - ошибка в здании, которое постепенно становится светлее к вершине.





557. Башня в Пуиссаликоне. (Из Ренувье.)

Эти башни очень редко, если вообще когда-либо, пристраивались симметрично к церквям. Когда высота стала целью, ее чаще всего достигали, поднимая купол на пересечении хоров с нефом. В Арле это достигается тяжелой квадратной башней, постепенно уменьшающейся, но все еще массивной наверху; но в большинстве случаев квадрат превращается в восьмиугольник, а он снова переходит в круг, который завершает композицию. Одним из лучших образцов этого класса куполов, если их можно так назвать, является церковь Круас (Гравюра на дереве № [558](#)), где эти части приятно подчинены друг другу и образуют с апсидами, на которых они покоятся, очень красивую композицию. Дефектом являются черепичные крыши или смещения на стыке различных этажей, которые создают видимость слабости, как будто верхние части могут соскальзывать, подобно шарнирам телескопа, одна в другую. Этого можно было легко избежать, и, вероятно, так и было в первоначальном дизайне. Если бы это было сделано, мы получили бы здесь принцип более приятного венчающего элемента на пересечении, чем тот, который впоследствии использовался в остроконечной архитектуре, и который можно было бы применить к куполам любой протяженности.

### МОНАСТЫРИ.

Почти все и, конечно же, все наиболее важные церкви, о которых мы говорили, были коллегиальными, и в таких учреждениях монастырь является такой же важной частью, как и сама церковь, и часто более красивым объектом из двух. В нашем холодном влажном климате монастыри во многом утрачивают свою уместность; тем не менее, ими всегда пользовались, и всегда с приятным эффектом; но на теплом солнечном Юге их очарование возрастает в десять раз. Художники, похоже, почувствовали это и посвятили этим объектам значительную долю своего внимания, создав, по сути, новый стиль архитектуры для этой особой цели.

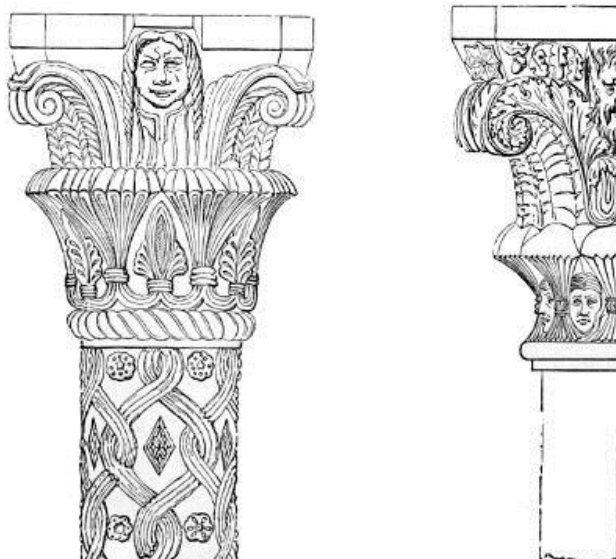


558. Церковь в Круасе. (От Тейлора и Нодье.)

У нас аркады монастыря обычно, если не всегда, представляют собой ряд незастекленных окон, представляющих те же черты, что и окна церкви, которые, хотя и красивы, когда заполнены стеклом, несколько неуместны без этого незаменимого дополнения. На Юге клуатр - это никогда не окно или что-либо, хоть сколько-нибудь приближающееся к нему по дизайну, а ряд небольших и элегантных колонн, иногда одиночных, иногда соединенных, обычно поочередно, и поддерживающих арки легкого и элегантного дизайна, причем все элементы имеют характер, соответствующий месту, где они используются, и только ему.



559. Монастырь в Фонтифруа. (От Тейлора и Нодье.)



560. 561.

Капители в Клойстре, Эльне. (От Тейлора и Нодье.)

Монастырь в Арле уже давно привлекает внимание путешественников и художников, и, пожалуй, ни одно здание или его часть в этом стиле не привлекало столько внимания и не вызывало столько восхищения. Две его стороны того же возраста и выполнены в том же стиле, что и крыльцо (гравюра на дереве № [548](#)), и одинаково красивы. Две другие построены несколько позже, колонны поддерживают заостренные, а не круглые арки. В Эксе есть еще одна, похожая на Арльскую, и фрагменты таких колоннад встречаются во многих местах. Фонтифрау (гравюра на дереве № [559](#)) - одно из самых полных и совершенных произведений, а некоторые из его капителей выполнены с свободой и смелостью и в то же время с элегантностью, с которой редко где можно соперничать. Они даже превосходят — по крайней мере, в этом отношении — немецкие столицы того же возраста. Те, что в Эльне, более любопытны, чем в любом другом монастыре Франции, насколько я знаю — некоторые из них настолько отчетливо имитируют египетскую работу, что сразу поражают любого, кто хоть немного знаком с этим стилем. И все же к ним относятся с легкостью и свободой, настолько совершенно средневековыми, что показывают, что возможно копировать дух без рабской приверженности форме. Здесь, как и во всех примерах, каждая столица отличается от другой — художники наслаждаются свободой от ограничений, не жалея ни времени, ни усилий. Мы находим в этих примерах деликатность обращения и утонченность чувств, гораздо более характерные для Юга, чем для более грубого Севера, и должны признать, что их архитекторы создали в этих монастырях объекты, с которыми ничто из того, что есть у нас в Англии, не может соперничать.

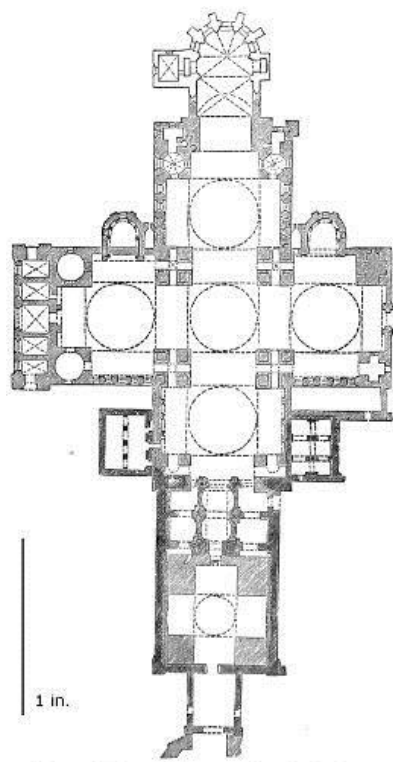
## ГЛАВА II.

### AQUITANIA.

#### Содержание.

Churches at Périgueux, Souillac, Angoulême, Alby, Toulouse, Conques, Tours.—Гробницы.

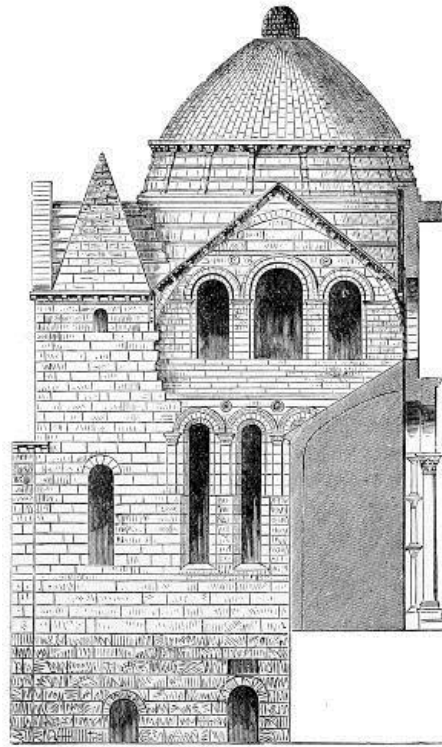
В тот момент, когда вы проезжаете холмы, образующие водораздел между реками, текущими в Средиземное море, и теми, что впадают в Бискайский залив, вы осознаете, что оставили стиль, который мы только что описали, и вступили в новую архитектурную провинцию. Эта провинция обладает двумя различными стилями, очень непохожими друг на друга как по характеру, так и по деталям. Первый из них представляет собой круглый арочный туннельно-сводчатый готический стиль, более примечательный величием своих концепций, чем успехом, с которым эти концепции воплощаются, или красотой деталей. Второй - остроконечный стиль с куполообразной крышей, характерный для этой провинции.



562. План Сен-Фрон, Периге. (Из Ф. де Вернеля, "Византийская архитектура во Франции".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Существования этой своеобразной формы искусства в этой части Франции, где оно встречается в одиночку, вполне достаточно, чтобы установить предсуществование в этой провинции расы, отличной от той, что населяет остальную часть страны, хотя в настоящее время нелегко определить их происхождение. Судя по преобладанию баскских окончаний в названиях главных городов округа и по фрагментам этого народа, все еще существующим на его южной границе, наиболее вероятно, что они были влияющей расой. Если это так, то их любви к куполам было бы почти достаточно, чтобы подтвердить их притязания на туранское происхождение, поскольку, хотя купола, без сомнения, встречаются дальше на север, они находятся в измененной форме. Этих явлений, однако, достаточно, чтобы побудить нас включить в настоящее время в провинцию Аквитания сомнительные округа Ангума и Вандею, хотя не исключено, что эти провинции в конечном итоге окажутся более подходящими для Анжу.

При их описании, возможно, будет удобно сначала остановиться на купольном стиле, поскольку его история — с одним или двумя исключительными примерами в соседних провинциях — начинается и заканчивается здесь. Без сомнения, его можно будет найти и за пределами Пиренеев, как только начнутся поиски; но в стране, архитектура которой изучена столь несовершенно, как в Испании, пятьдесят различных стилей могут существовать без нашего ведома об этом факте.



563. Часть Сен-Фрон, Периге. (Из Вернеля.)

Главным и наиболее хорошо сохранившимся образцом купольного стиля Аквитании является церковь Сен-Фронт в Периге. Как видно из гравюры на дереве № [562](#), его план представляет собой греческий крест длиной 182 фута в каждую сторону внутри, за исключением апсиды, которая является сравнительно современной, и притвора и паперти, затемненных на 150 футов дальше на запад, которые представляют собой остатки более старой церкви, ныне сильно изуродованной, и к которой в 12 веке была пристроена купольная церковь.

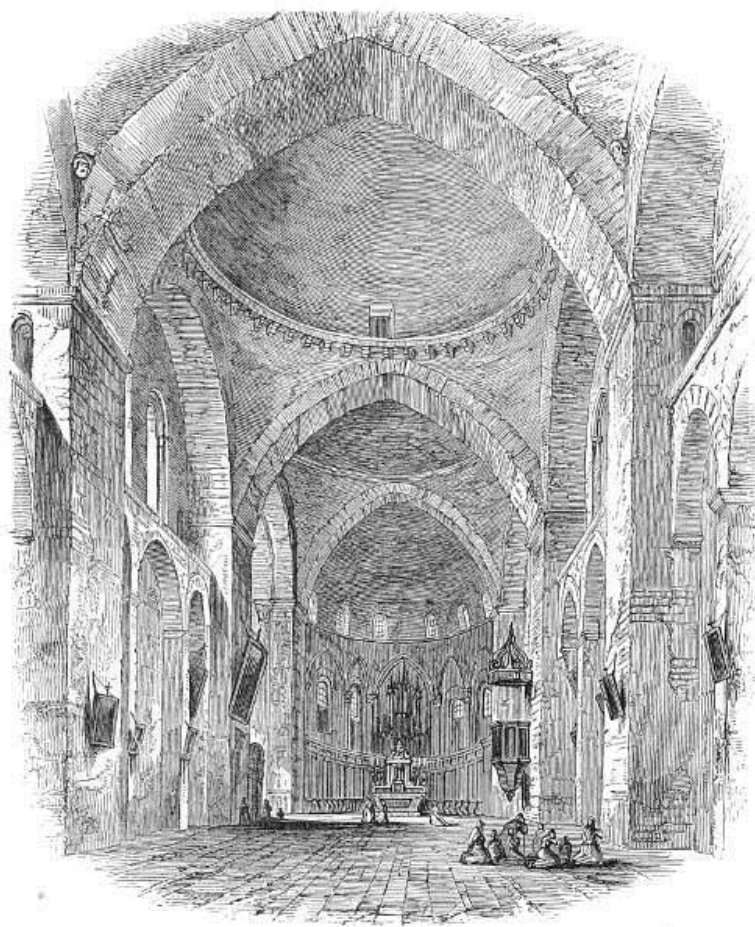
Как по плану, так и по размерам можно заметить, что эта церковь имеет необычайное и поразительное сходство с церковью Святого Марка в Венеции, проиллюстрированной в книге II. Последняя церковь, однако, имеет углы настолько расширенные, что сводит ее к более обычной греческой форме квадрата, в то время как ее передний и боковые портики являются дополнениями к великолепию, на которое церковь Святого Фронта не может претендовать. Пять куполов почти одинакового размера и расположены одинаково в обеих церквях; и общее сходство расположения, безусловно, указывает на идентичность происхождения. Оба, по-видимому, тоже примерно одного возраста, и теперь есть некоторые основания сомневаться в данных, на основании которых М. Феликс де Вернель [\[3\]](#) пришел к выводу, что церковь, которую мы сейчас видим, была возведена в самом начале 11 века. Есть, однако, одно поразительное отличие — все конструктивные арки в соборе Святого Фасада заостренные, в то время как арки собора Святого Марка круглые. Отличается и форма куполов; и в Сент-Фронте опоры, поддерживающие купола, были сочтены слишком слабыми, и для их укрепления были облицованы, что придает им неуклюжий вид, от которого свободен собор Святого Марка. Разница, которая больше всего поразит путешественника, заключается в том, что собор Святого Марка сохранил свои фрески и украшения, в то время как собор Святого Фронта, как и почти все церкви того времени, сейчас не представляет собой ничего, кроме голых стен, хотя не может быть сомнений в том, что он был изначально расписан. Это действительно было законным и



уместным способом украшения всех церквей того времени, пока его в значительной степени не вытеснило изобретение расписного стекла.

Купола в настоящее время покрыты деревянной крышей; но их первоначальный вид с достаточной точностью представлен на гравюре на дереве № [563](#), которые, хотя и не столь изящны, как обычно бывают восточные купола, все же являются гораздо более живописной и долговечной отделкой крыши, чем деревянные конструкции более северных народов. Его нынешний внутренний вид, по вышеупомянутым причинам, на редкость голый и мрачный и, без сомнения, совершенно недостоин своего первозданного великолепия.

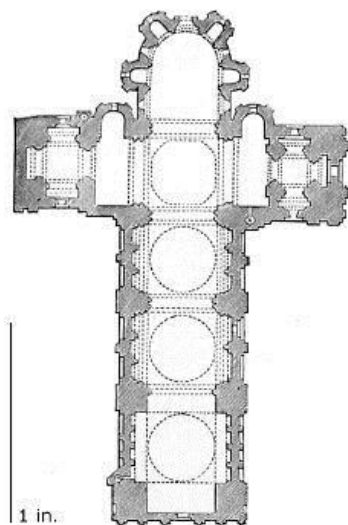
Башня стоит на пересечении старой и новой церквей, и ее нижняя часть, по крайней мере, настолько классична в своих деталях, что, скорее всего, принадлежит более старой латинской церкви, чем купольной. Его верхняя часть, по-видимому, была пристроена, а фундамент укреплен в то время, когда строилась восточная часть.



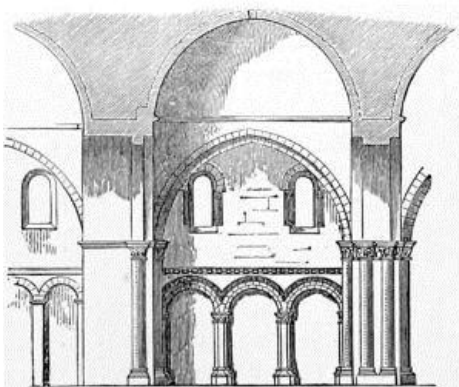
564. Интерьер церкви в Суйяке. (От Тейлора и Нодье.)

Сент-Фрон, пожалуй, единственный существующий образец совершенной греческой крестовоздвиженской церкви с куполами. Храм Суйяка - хороший пример модификации почти аналогичной формы, за исключением того, что купол, образующий восточную ветвь, здесь перенесен на западную, что делает его, таким образом, латинским, а не греческим крестом, что, безусловно, является улучшением, поскольку основное пространство и великолепие, таким образом, сосредоточены вокруг главного алтаря, который является или должен быть кульминационной точкой эффекта. О его внутреннем облике, как, впрочем, и обо всех церквях этого стиля, можно составить мнение по виду (Гравюра на дереве № [564](#)), который на самом деле гораздо больше напоминает интерьер мечети в Каире, чем

христианскую церковь средневековья. Здание невелико, его внутренняя длина составляет всего 205 футов, включая крыльцо, и 110 футов в поперечнике трансептов. Его возраст точно неизвестен, но антиквары обычно относят его к 12 веку из-за его стрельчатых арок.



565. План собора в Ангулеме. (Из Вернеля.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



566. Один залив Неф, Ангулем. (Из Вернеля.) Масштаба нет.

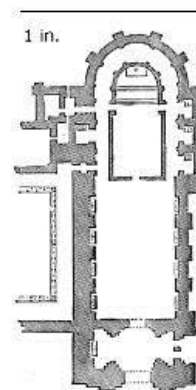
Собор в Ангулеме (гравюра на дереве № [565](#)) - еще один и еще более обширный пример этого класса, имеющий три купола в нефе; фасад, вероятно, относится к 11-му, остальное - к 12-му веку. Форма этих куполов с расположением боковых стенок будет понятна по гравюре на дереве № [566](#). Метод, принятый в этой церкви, можно считать типичным для всего этого класса; и, за исключением способа освещения верхней части, он ни в коей мере не уступает по архитектурному эффекту пересекающимся сводам более поздних эпох. Трансепты здесь укорочены изнутри только для того, чтобы освободить место для двух небольших боковых часовен; но внешне они выглядят очень внушительно за счет добавления двух башен, по одной в конце каждой. Это был еще один способ решить трудность, с которой повсюду сталкивались средневековые архитекторы, - придать величайшее достоинство самому святому месту. Правильным и очевидным способом сделать это, конечно, было возвести башню или купол на пересечении нефа и трансептов, но строительные трудности, связанные с этим способом, были таковы, что им редко удавалось это осуществить. Действительно, можно сказать только, что это было в достаточной степени достигнуто в



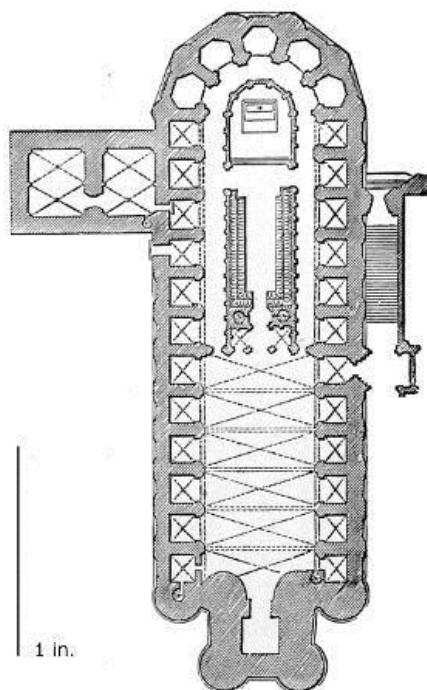
Англии. В Ангулеме, как будет видно на плане, нет прохода вокруг алтаря, и хоры не отделены от основной части церкви. В Италии, да и в Германии, это, по-видимому, не считалось важным; но во Франции, как мы сейчас увидим, это считалось наиболее необходимой частью устройства церкви, и для удовлетворения этой потребности южным архитекторам впоследствии пришлось изобрести метод изоляции хоров, установив вокруг них высокие каменные перила или ширму, совершенно независимую от какой-либо конструктивной части церкви. Это, без сомнения, было ошибкой и во всех отношениях менее красивым решением, чем то, которое принято на Севере; тем не менее, это, по-видимому, было единственным способом преодолеть трудности, связанные с отсутствием проходов, и в некоторых случаях богатство, с которым была украшена ширма, и непрерывная последовательность барельефов и скульптурных украшений, заставляют нас забыть, что это всего лишь предмет церковного убранства, а не неотъемлемая часть дизайна здания.

Один из самых ранних сохранившихся примеров такого устройства находится в церкви в Муассаке, замечательной своей странной мифической скульптурой и грубой остроконечной архитектурой, относящейся к 11 веку и настолько непохожей на все, что можно найти в любой другой части Франции, насколько это возможно представить.

В более позднюю эпоху мы находим в соборе в Альби ту же систему, доведенную до своего расцвета и по-прежнему соблюдаемую во всех существенных частях, несмотря на влияние и преобладание чистых готических стилей, которые тогда так широко вытеснили ее. Фундамент церкви был заложен только в 1282 году, и она не была настолько достроена, чтобы допустить ее освящение до 1476 года. Его хоры и фресковые украшения были дополнены знаменитым Луи д'Амбуазом, который полностью завершил строительство в 1512 году. Как видно из плана (гравюра на дереве № [568](#)), церковь представляет собой один огромный цельный сводчатый зал, 55 футов в ширину и 262 в длину; если добавить часовни, внутренняя ширина составляет 82 фута, а общая длина более 300 футов.

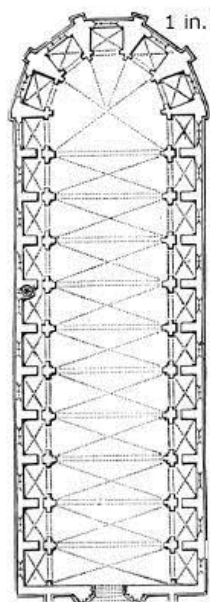


567. План церкви в Муассаке. (От Тейлора и Нодье.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



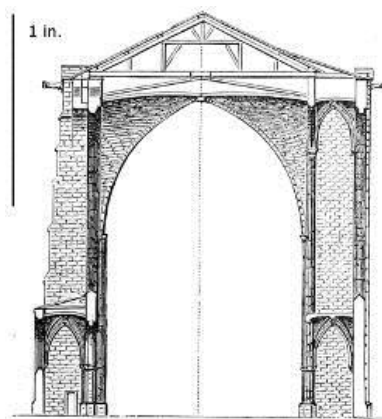
568. План собора в Олби. (Из Шапюи, "Французский кафедральный собор".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

Как будет замечено, все контрфорсы являются внутренними, как это очень часто бывает на Юге; и там, где окрашенное стекло не используется, а фресковая роспись является основным способом украшения, такая система имеет много преимуществ. Наружных стен почти никогда не видно, и благодаря такому расположению достигается большая внутренняя протяженность и видимость гигантской прочности, в то время как все пространство, занимаемое зданием, доступно для внутреннего использования. Но там, где основным способом украшения является окрашенное стекло, как это было к северу от Луары, такая система была явно неприемлема. Затем стены внутри были сделаны как можно более плоскими, чтобы окна были видны во всех направлениях, а все механические приспособления были размещены снаружи. Поскольку северные архитекторы превосходно справились со всем этим, я не могу отделаться от мысли, что, если оставить в стороне расписное стекло, южные архитекторы достигли более художественного сочетания этих двух элементов; и там, где, как в Алби, нижние части ниш между внутренними контрфорсами были заняты глубокими часовнями без окон, а верхний свет был почти полностью скрыт, результатом было необычайное ощущение покоя и таинственного полумрака. Этот характер, дополненный его простотой и обширностью сводов, делает Альби одной из самых впечатляющих церквей Франции и наиболее поучительным исследованием для философов, исследующих принципы эффекта, поскольку готическая церковь построена на принципах, не только отличных от тех, которые мы обычно привыкли рассматривать как необходимые и неотъемлемые атрибуты стиля, но и почти диаметрально противоположных им.

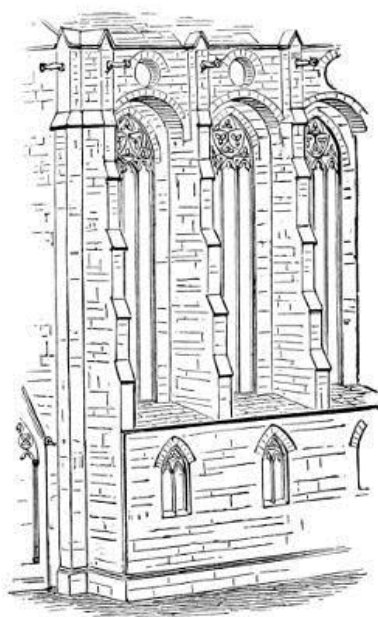


569. План церкви Кордельеров в Тулузе. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Церковь Кордельеров в Тулузе - еще один замечательный пример этого класса, демонстрирующий ее особенности в еще более ярком свете, чем церковь в Альби. Внешние размеры здания в плане составляют 273 фута на 87. Размеры часовни Королевского колледжа в Кембридже, здания, которое у нас есть, наиболее похожего на нее в плане, составляют 310 футов на 84. Но неф этой часовни имеет всего 41 фут 6 дюймов. расстояние между опорами составляет 53 фута, в то время как в церкви Кордельеров оно составляет 53 фута, и, за исключением толщины внешней стены — около 4 футов, — вся планируемая площадь используется во внутренних помещениях. Что касается внутреннего эффекта, то это, несомненно, разумно; но, как видно из вида (Гравюра на дереве № [571](#)), отсутствие каких-либо очертаний линии контрфорсов снаружи создает плоскостность и отсутствие акцента в нижней части, что крайне нежелательно. Как видно из раздела, вся ширина контрфорсов включена во внутреннюю часть с одной стороны. С другой стороны, он исключен над крышей прохода, но галерея (гравюры на дереве № № [570](#) и [571](#)) соединяется с контрфорсом сверху, создавая эффект карниза и галереи наверху. Церковь построена из кирпича, и все особенности стиля здесь кажутся преувеличенными; но на континенте мало церквей, в которых содержится столько ценных предложений для протестантского места отправления культа, и нет таких особенностей, которые нельзя было бы легко улучшить при разумном обращении. Он был построен в стране, где протестантские настроения существовали до Реформации, и где, следовательно, архитекторы больше думали о том, как разместить прихожан, чем о том, как обустроить демонстрационные места для священников.



570. Секция церкви Кордельеров в Тулузе. 50 футов на 1 дюйм. (Из "Учебной книги" Кинга.)

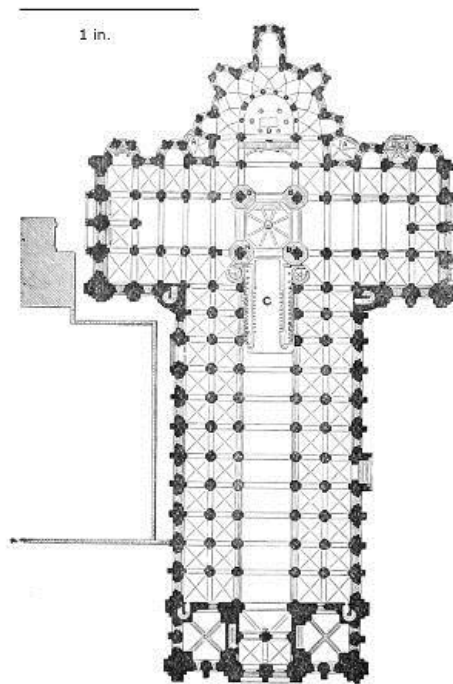


571. Вид на угол церкви Кордельеров в Тулузе. (От короля.)

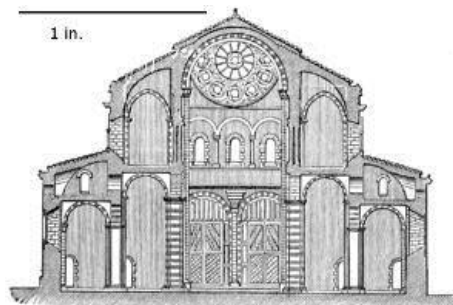
Помимо тех, которые построены полностью по этому плану, в этой провинции есть большое количество церквей, которые демонстрируют влияние своего дизайна во многих отношениях, хотя, будучи перестроенными в последующую эпоху, многие из первоначальных черт неизбежно утрачены. Кафедральный собор в Бордо является замечательным примером этого, его западная часть представляет собой обширный неф без проходов, шириной 60 футов внутри и почти 200 футов в длину. Его фундамент показывает, что, как и в Ангулеме, первоначально он был покрыт тремя большими куполами; но, будучи перестроен в 13 веке, теперь он покрыт пересекающимся сводом той эпохи, с двумя этажами окон и огромным множеством летящих контрфорсов для поддержки его тяги, без всего этого можно было бы обойтись, если бы архитекторы сохранили первоначальную, более простую и красивую форму крыши. Кафедральный собор Тулузы демонстрирует ту же особенность широкого нефа без потолка, ведущего к хорам обычной конструкции, принятой в этой стране в 13-14 веках; и можно привести много других примеров, где влияние более раннего стиля прослеживается через северную готику, пришедшую на смену и почти уничтожившую ее.

## ЦЕРКВИ ШЕВЕТ.

Готические церкви этой провинции не столь многочисленны и не столь примечательны, как церкви купольного типа, которые мы только что описали; тем не менее, есть несколько примеров, слишком важных, чтобы их игнорировать, и которые, кроме того, позволят нам представить новую форму церковного строительства, которая получила распространение во Франции, исключая все остальные, и которая характеризовала французский стиль в отличие от стиля других стран.



572. Церковь Сен-Сернен, Тулуза. (Из "Архива исторических памятников".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



573. Фрагмент церкви Сен-Сернен, Тулуза. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

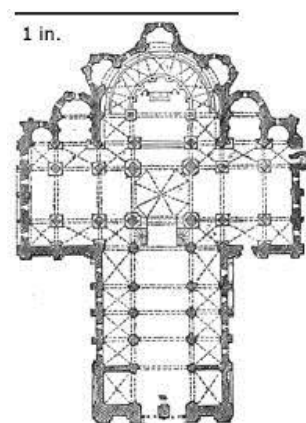
Типичным примером стиля в этой провинции является великая церковь Святого Сатурнина, или Сен-Сернина, в Тулузе, освященная в 1096 году. Церковь имеет 375 футов в длину и 217 в ширину по внешнему трансепту. В нем пять нефов, внутренний неф

составляет 95 футов, хотя центральный проход имеет всего 25 футов в ширину и дополнительно сужается на пересечении массивами каменной кладки, впоследствии добавленными для поддержки центральной башни. В нем пять апсидальных и четыре трансептальных придела, и поэтому его можно рассматривать как обладающий полным шеветом; но церковь в Конке (Гравюра на дереве № 574), выполненная в том же стиле и почти аналогичной даты, еще более точно иллюстрирует расположение, о котором мы сейчас говорим.

Неф собора Сен-Сернен, как можно видеть (Гравюра на дереве № 573), имеет двойные боковые нефы, над внутренним из которых проходит большая галерея. Крыша этой галереи — в сечении квадрант круга — примыкает к крыше нефа, которая представляет собой смелый туннельный свод, украшенный только поперечными ребрами. Пока что конструктивные договоренности те же, что и в переходной церкви Фонтифруа. Переходя от нефа к хорам, как в Тулузе, так и в Конке, мы сталкиваемся с более протяженной и сложной композицией, чем та, с которой мы встречались до сих пор. Следует помнить, что ранняя романская апсида представляла собой простую большую нишу, или полукупол; таким образом, мы выяснили, что она выполнена в ломбардском стиле, и обнаружим ее в немецком стиле, когда дойдет до описания, и, как правило, даже в соседнем провансальском стиле, и всегда — когда без изменений — в купольном стиле, описанном последним. В данном примере будет видно, что полукруглый ряд колонн заменяет стену апсиды, вокруг них изгибается проход, а за проходом всегда есть три, пять или даже семь часовен, выходящих в нее, что придает ей сложность, сильно отличающуюся от простой апсиды римских базилик и других стилей, которые мы описывали, и в то же время перспективу и игру света и тени, которым нет равных ни в одном подобном изобретении средневековья. *Апсида*, собственно говоря, представляет собой сплошной полуцилиндр, увенчанный полукуполом, но всегда сплошной снизу, хотя обычно разбитый окнами вверх. *Шевет*, напротив, представляет собой апсиду, всегда огражденную открытым экраном из колонн на первом этаже и выходящую в проход, который опять же всегда ведет в три или более апсидальных часовни. Это устройство настолько своеобразно французское, что его можно правильно охарактеризовать вышеупомянутым французским словом, которое когда-то обычно применялось к нему, хотя в последнее время оно уступило место более классическому, но, безусловно, менее подходящему термину *apse*. Его происхождение тоже заслуживает изучения, и, по-видимому, его можно легко объяснить.

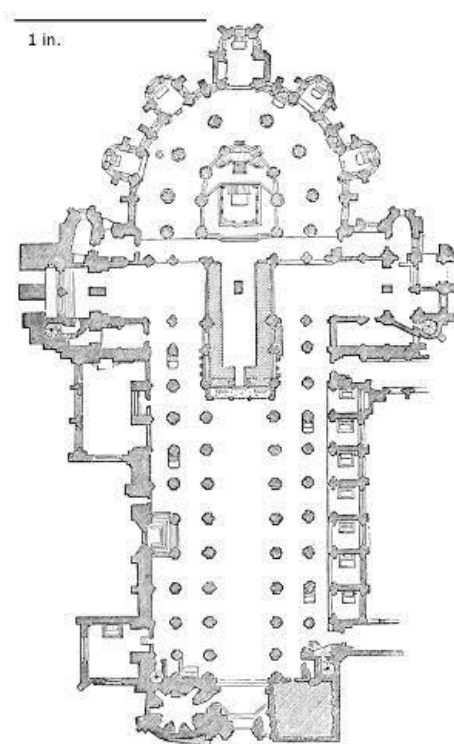
В этой работе неоднократно упоминалось о том, как различные народы христианского мира использовали круглую форму зданий, оставленную им римлянами. Итальянцы почти всегда использовали ее отдельно стоящей как усыпальницу или баптистерий; немцы превратили ее в западную апсиду, хотя иногда, как в Бонне и других местах, они робко пристраивали к ней притвор или неф; но гораздо более частой практикой у немцев, а также в Англии, было сначала построить круглую церковь ради нее самой, как в Италии: затем духовенство для собственного удобства пристроило хор, чтобы молиться отдельно от народа.

Французы пошли другим путем, отличным от всего этого. Они строили круглые церкви, как и другие народы, по крайней мере, в ранние времена, которые предназначались для того, чтобы стоять отдельно; но ни в коем случае они, по-видимому, не использовали их в качестве нефов и не пристраивали к ним хоры. Напротив, духовенство всегда сохраняло круглое здание как священное хранилище гробницы или реликвии, Святая Святых, и добавляло



574. План церкви в Конкесе. (От Тейлора и Нодье.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

прямой неф для народа. К этому классу, очевидно, относилась церковь, которую Перпетуй построил в пятом веке над могилой святого Мартина в Туре. Там святилище было окружено семьюдесятью девятью колоннами, расположенными по кругу: неф был окаймлен сорока одной колонной — по двадцать с каждой стороны, с одной в центре вест-энда, как в Германии. Когда в 11 веке (1014?) потребовалась перестройка церкви, архитектору, очевидно, мешало то, что он был вынужден следовать очертаниям старой базилики Перпетуя и работать над тем же фундаментом, чтобы не потревожить ни усыпальницу святого, ни любое другое место, ставшее священным в этой, самой знаменитой и почитаемой из церквей Галлии. Все это ясно отражено в плане новой церкви (гравюра на дереве № [575](#)). Расположение круглой части и нефа в точности соответствует описанию старой церкви, за исключением того, что последняя была значительно расширена в соответствии с модой того времени. Но сопоставление этих двух факторов показывает, насколько близка была к завершению аранжировка chevet в то время.



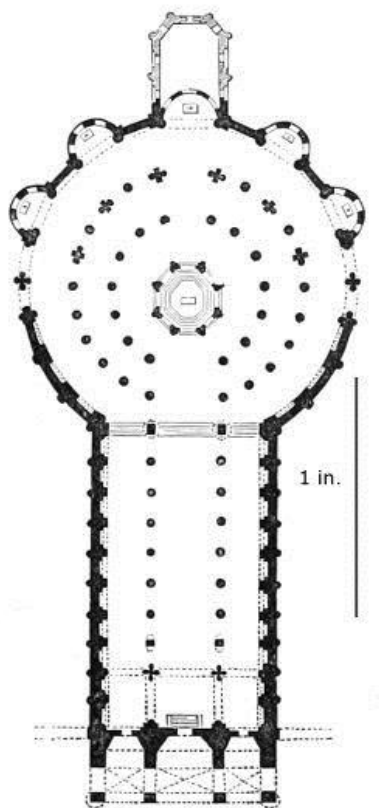
575. План Сент-Мартина в Туре. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Другая церковь, в Шарру, на Луаре, выглядит так, как будто она была построена в прямом подражании церкви Перпетууса. Круглая церковь здесь сохраняет свое превосходство над нефом, как это было в старых примерах, и, таким образом, образует промежуточное звено между старой церковью Святого Мартина, о которой мы знаем только по описанию, и более современной, план которой приведен (гравюра на дереве № [575](#)).

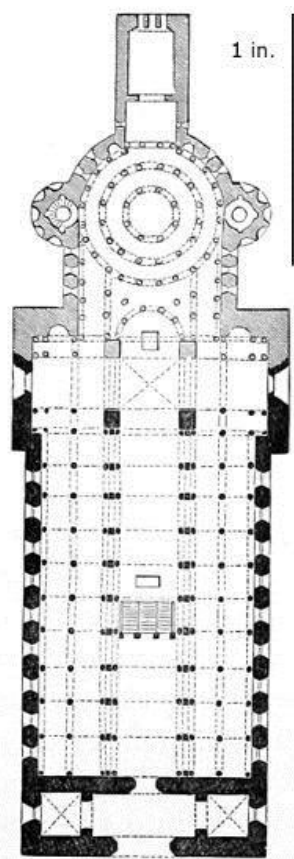
Сент-Бенинь, Дижон, является еще одним примером переходного периода, который может помочь сделать это соглашение еще более понятным. Он был возведен в первый год XI века и снесен только во время Революции; но до этой катастрофы он был тщательно измерен и описан в 'Истории Бургундии' дома Планчера. По его словам, фундамент только нефа сохранил первоначальную конструкцию, поскольку в 1271 году одна из его башен упала и так повредила его, что вся эта часть церкви была затем перестроена в совершенном остроконечном стиле того времени. Не вдаваясь слишком глубоко в детали, достаточно будет указать, что часть, слегка заштрихованная на гравюре на дереве (№ [577](#)), буквально



взята с плана дома Планчера, относительно которого не может быть никаких сомнений, а современные описания настолько полны, что относительно размеров и общего расположения нефа может быть очень мало неопределенности.



576. Церковь Шарру. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



577. План Сент-Бениня, Дижон. (Из "Истории Бургундии" Дома Планчера.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Тела исповедников СС. Урбан и Грегори, по-видимому, первоначально были похоронены в церкви Святого Иоанна Крестителя, название которой, по-видимому, наиболее точно соответствовало этому круглому зданию; впоследствии они были перенесены в склеп под главным алтарем, в прямоугольной части церкви. Над нижним этажом, который сохранил свое название баптистерия и усыпальницы, находилась верхняя церковь, посвященная Деве Марии; над ней находилась церковь Святой Троицы; а на вершине круглых башен с одной стороны находился алтарь Святого Михаила, с другой, вероятно, алтарь Гавриила.

Маленькая церковь Неви Сен-Сепулькр, недалеко от Буржа, которая была возведена между 1042 и 1046 годами, представляет собой точно такое же сооружение, как церковь Шарру, хотя и в меньших масштабах, поскольку в центре имеется только один ряд из десяти колонн. Древний неф, который был разрушен, был заменен более протяженным в 12 веке, но старое расположение можно легко проследить.

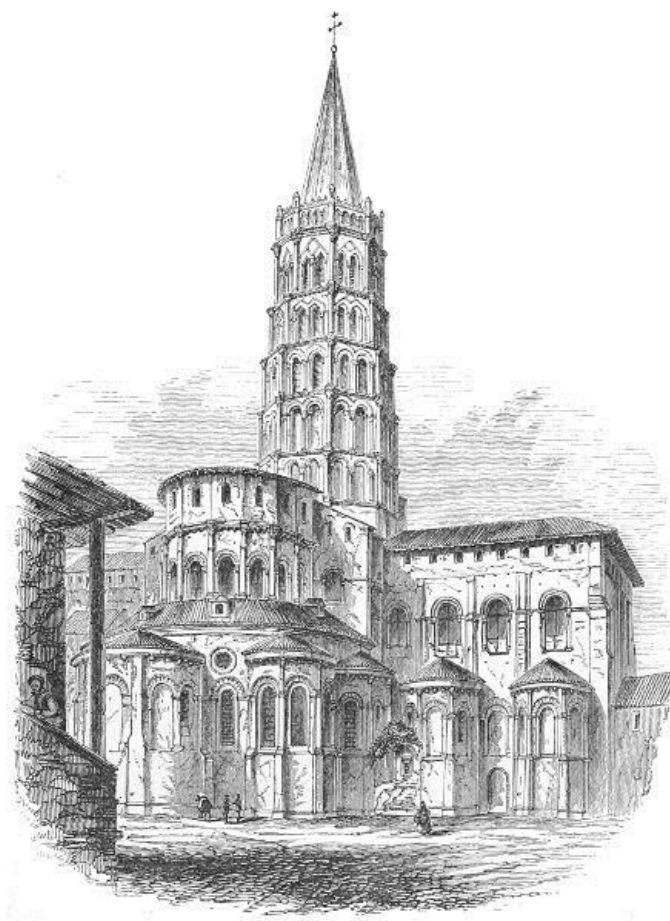
Во всех этих старых церквях — а они, по-видимому, были очень распространены во Франции до XII века — круглая часть была самой важной, но большинство из них было перестроено; и там, где это имело место, даже когда сохранялись очертания круглой формы, линии нефа делались касательными к окружности и, таким образом, становились частями единого дизайна. Все эти приспособления были совершенными до того, как была возведена церковь Конкес (Гравюра на дереве № [574](#)). Там архитектору, которому не мешало никакое предыдущее здание, был предоставлен свободный простор для его замысла. Разработанный таким образом план никогда не терялся из виду французами, но был развит в огромное разнообразие прекрасных форм, которые нам вскоре предстоит изучить.

Когда однажды было произведено это превращение круглой церкви в завершающую часть базилики, французы придерживались его с исключительным постоянством. Я не знаю,

чтобы впоследствии они когда-либо строили круглую церковь, которая должна была стоять отдельно; и есть очень мало сколько-нибудь значимых базилик без этой формы апсиды. Некоторые, это правда, были перестроены на старом фундаменте, с квадратными восточными концами, но это редкость и исключение, поскольку чевет является истинным и типичным завершением.

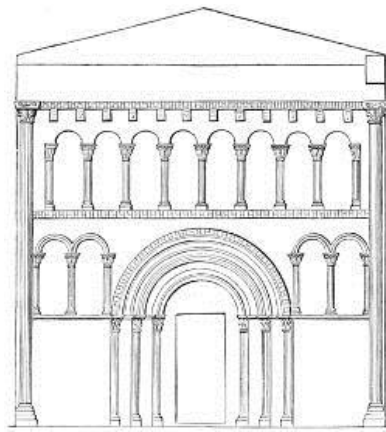
Церковь в Конке и церковь в Тулузе демонстрируют ее полное и прекрасное развитие, хотя внешне часовни с трудом вписываются в общий дизайн и выглядят так, как будто их добавление было запоздалой мыслью. Это, однако, вскоре было исправлено, и трансформация была завершена.

Основательность, с которой были построены эти церкви, и общая узость их пропорций по сравнению с купольными церквями того же времени и района позволяли архитекторам время от времени предпринимать какие-нибудь великолепные сооружения на пересечении нефа и трансептов, то есть в том месте, где всегда следует стремиться к высоте. Купол в Круасе, в провансальском округе, уже был описан (гравюра на дереве № [558](#)). В церкви в Конкесе есть одна такая же важная, хотя и непохожая; но самая прекрасная - церковь Святого Сернина в Тулузе (гравюра на дереве № [578](#)), которая соперничает с дизайном наших шпилей в Солсбери, Норвиче и других местах, но ее высота составляет всего 230 футов от земли, и в этом отношении она не может сравниться с ними. Только 3 нижних этажа соответствуют возрасту церкви; 2 верхних были пристроены много позже, но были приспособлены с удивительно хорошим вкусом. Несмотря на различия в дизайне и деталях, их общая форма и очертания таковы, что наиболее удачно согласуются со старым строением, на котором они расположены; тем не менее, в размещении такого количества похожих этажей один над другим есть сходство дизайна, просто уменьшающееся в размерах, что не совсем приятно. Общий эффект, однако, хорош, и для центрального объекта это если не лучший, то, безусловно, один из самых лучших, которыми обладает Франция.

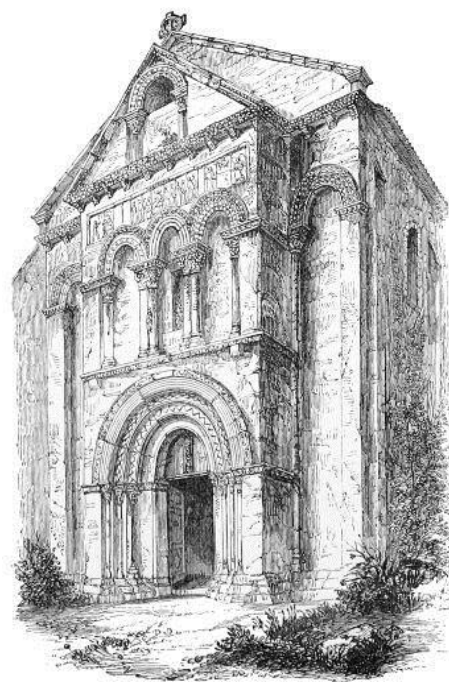


578. Сен-Сернен, Тулуза. (От Тейлора и Нодье.)

Как и во всех французских стилях, западные фасады южных церквей - это те части, на которые архитекторы расточали свои украшения самой беспощадной рукой. Как правило, они плоские, и большинство из них теперь заканчиваются прямо, плоской линией карниза с небольшим выступом. Под этим, как правило, находится ряд арок, заполненных скульптурами или предназначенных для этого — центральная, и только она, используется как окно. Под ним находится большой портал, на котором больше украшений, чем на любой другой детали здания. Некоторые из этих ворот в этой провинции, как и в Провансе, являются чудесными примерами терпеливого труда, а также образцами красоты. Они обладают большим богатством, чем современные нам нормандские порталы, с той степенью утонченности, которой наши предки достигли лишь в гораздо более позднем возрасте. Некоторые из этих церковных порталов в Аквитании сравнительно просты, но даже они компенсируют недостаток скульптуры правильностью своего дизайна и элегантностью композиции.



579. Церковь в Эйласе.



580. Церковь в Лупиаке. (Из книги Лео Друэна "Архитектура в моем сердце".)

Церковь в Айласе представляет собой прекрасный образец, в небольшом масштабе, того класса дизайна, который характерен для фасадов Аквитании, хотя сомнительно, что первоначальное завершение фронтона не было утрачено и заменено тем, которое показано на чертеже. Фасад Ангулема спроектирован по тому же плану, хотя и намного богаче. Фасады Сивре, Партене и многих других домов имеют те же характеристики. Они, по-видимому, были спроектированы не для того, чтобы выразить форму и конструкцию интерьера, а, подобно египетскому пропилону, как средство для создания самой обширной серии скульптур, отображающих всю библейскую историю. Иногда, однако, дизайн носит более строгий архитектурный характер, как, например, на фасаде церкви в Лупьяке, где скульптуре придается полностью второстепенное значение, а архитектурные элементы сгруппированы таким образом, что образуют приятный и эффектный дизайн, мало чем отличающийся от некоторых экземпляров, найденных дальше на север и в нашей собственной стране.

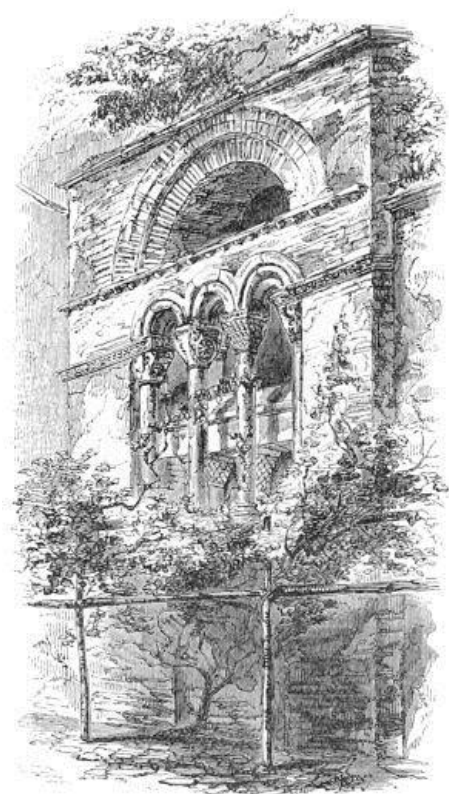


581. Святой Элуа, Эспалион. (От Тейлора и Нодье.)

Однако их разнообразие настолько бесконечно, что было бы тщетно пытаться либо конкретизировать, либо описать их. Многие из этих композиций необычны, хотя почти всегда приятны, как в церкви в Эспалионе (Гравюра на дереве № [581](#)), где колокольня возведена как единая стена над алтарной аркой и хорошо сочетается с апсидальным завершением, хотя, как и почти во всех случаях в этой стране, западному фасаду не хватает достаточных элементов и характера, чтобы уравновесить его.

Вообще говоря, монастыри и другие церковные пристройки настолько похожи на монастыри Прованса, приведенные в предыдущей главе, что здесь нет необходимости в их отдельном описании. Все они выполнены в колоннообразном стиле, поддерживая небольшие арки на изящных капителях самого разнообразного и замысловатого дизайна, демонстрируя то тонкое чувство, столь распространенное на юге, которое препятствовало любому приближению к этому варварству, столь распространенному дальше на север, всякий раз, когда архитекторы пытались сделать что-то, выходящее за рамки обычного декора.

То же чувство пронизывает гробницы, памятники и домашнюю архитектуру этой части Франции, что делает их гораздо более достойными изучения во всех мельчайших деталях, чем это до сих пор делалось. Гравюра на дереве (№ [582](#)) представляет собой небольшой пример гробницы, встроенной в стену за церковью Сен-Пьер в Тулузе. Это одно из тех изящных архитектурных сооружений, которые встречаются на каждом шагу на приятном Юге, где у людей врожденное чувство к искусству, проявляющееся как в самых маленьких, так и в самых важных произведениях.



582. Могила в Сен-Пьере, Тулуза. (От Тейлора и Нодье.)



## ГЛАВА III.

### АНЖУ.

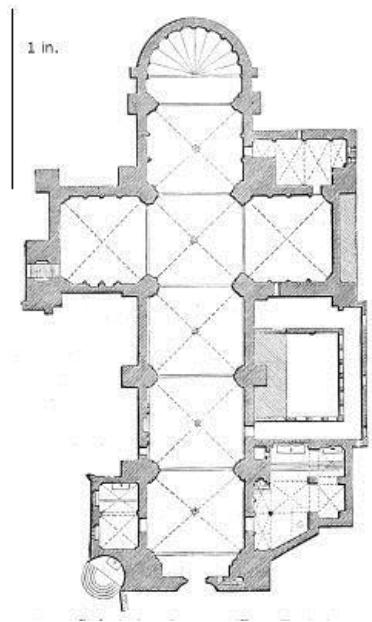
#### Содержание.

Кафедральный собор в Анже—Церковь в Фонтевро—Пуатье—Шпили Анжуйского дерева.

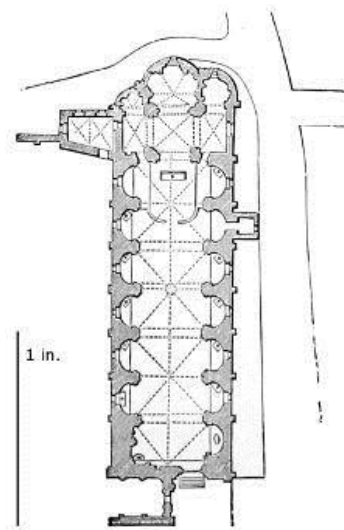
ТНЕ Архитектурная провинция Анжу, возможно, не поддается столь четкому определению, как две уже описанные. Действительно, на севере он отделен наиболее четкой линией как от Нормандии, так и от франкской провинции. Но на юге, как уже отмечалось, при нынешнем уровне нашей информации нелегко сказать, какие произведения принадлежат Аквитании, а какие - Анжу. Не то чтобы не хватало достаточных знаков для различения самих *стилей*, но большая часть *примеров*, по-видимому, относятся к своего рода спорной почве между ними. Это, однако, верно только в отношении зданий на границах провинции. Две столицы - Анже и Пуатье - полны примеров, характерных только для них, и, как правило, одно и то же замечание применимо ко всем главным церквям провинции.

Эпоха величайшего великолепия этой провинции начинается с восшествия на престол Фулька Нерры в 989 году и заканчивается смертью Генриха II. король Англии, 1190 год. В течение этих двух столетий его процветание и независимая мощь достигли такой высоты, которую он впоследствии не сохранил и никогда не восстановил. До этого периода здания, разбросанные здесь и сейчас, были немногочисленны и незначительны, но в течение его существования каждый город обогатился каким-то благородным усилием благочестия и архитектурного вкуса, свойственных той эпохе. После его завершения были предприняты все попытки завершить ранее начатые работы. Растущее могущество северных провинций и англичан, по-видимому, положило конец процветанию Анжу, которое оно так и не восстановило полностью; ибо, когда оно в определенной степени снова стало процветающим и состоятельным, оно находилось под влиянием и господством великой центральной франкской державы, которая в конечном счете вобрала в себя все отдельные национальности Франции и стерла те провинциальные различия, которые так поразительно выделялись в более ранней части ее истории.

План собора Святого Мориса (гравюра на дереве № [583](#)) в Анже можно рассматривать как типичный пример анжуйского стиля, и он поможет объяснить, чем он отличается от северного и в чем напоминает южный стили. Сравнивая его с планом Суйяка, и особенно с планом собора в Ангулеме, можно увидеть, насколько он похож на них — с той разницей, что вместо куполов над каждым квадратным помещением у него пересекающийся свод в северном стиле. Его контрфорсы тоже являются внешними, но меньшего выступа, чем обычно считается необходимым для поддержки свода в 52 фута в пролете. Кроме того, они демонстрируют тенденцию к северному стилю строительства; но отсутствие отдельно стоящих колонн или проходов, а также общее расположение всего здания являются скорее южными особенностями. Внешне фасад последовательно наращивался в разное время, начиная с 12 века, когда строительство церкви было начато и почти завершено, и заканчивая 16 веком, когда она была завершена в стиле Ренессанса.



583. Кафедральный собор в Анже. (Из Faultrier, "Памятники Анжу и Сес".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



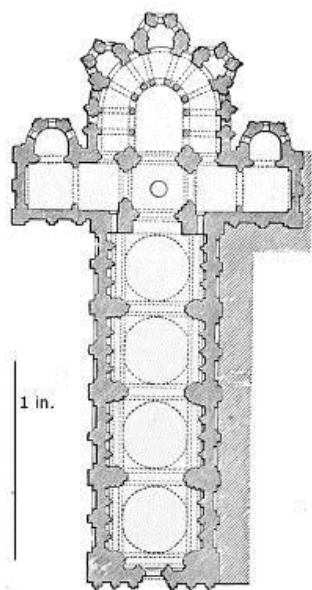
584. St. Trinité, Angers. (От Faultrier.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Другой церковью в том же городе, представляющей не меньший интерес, хотя и не столь большой и важной, является церковь Троицы. Он состоит из одного нефа без трансептов, шириной 52 фута в нишах, хотя между опорами его ширина составляет всего 32 фута. Он перекрыт пересекающимся сводом из восьми отсеков, несколько северного образца, но с сильной тенденцией к купольным формам южного стиля. Кроме того, он обладает особенностью, к которой довольно часто прибегают, а именно, пытаются добиться большей видимости длины за счет опускания сводов от входа к алтарю. Таким образом, у входа здание достигает 80 футов в высоту, но постепенно оно опускается до 65 в восточной части. Это изобретение - всего лишь трюк, и, как и все подобное в архитектуре, оно потерпело неудачу.

Детали этой церкви богаты и хороши повсюду, и в целом эффект от 7 углублений с каждой стороны приятен и удовлетворителен. Действительно, ее можно рассматривать как типичный и лучший пример того класса церквей, более поздним образцом которых был кафедральный собор в Олби, описанный в предыдущей главе, и которые настолько прекрасны, что способны поколебать нашу абсолютную веру в догму о том, что проходы необходимы для надлежащего эффекта готической церкви.



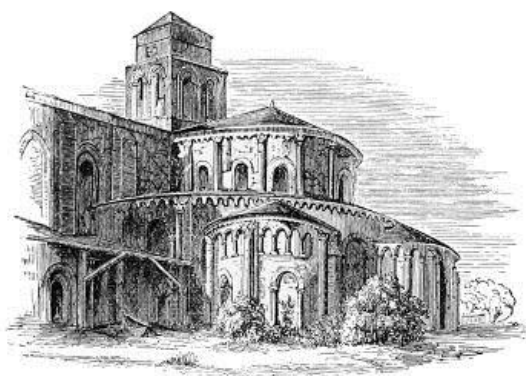
585. Вид внутренних районов озера. (По эскизу автора.)



586. План церкви в Фонтевро. (Из Вернеля.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Еще более интересной, чем любая из них, с археологической точки зрения является маленькая замковая часовня в Лоше, строительство которой было начато Джеффри Гризе Гонелле, графом Анжуйским, в 962 году и продолжено его сыном Фульком Нерра, которому следует приписать неф; в то время как западная башня, вероятно, единственная часть, оставшаяся сейчас от старой церкви. Восточная часть была перестроена в 12 веке Томасом Пактиусом, настоятелем, и завершена в 1180 году - последняя часть выполнена в хорошо известном нормандском стиле той эпохи. Интересным моментом в этой церкви является то,

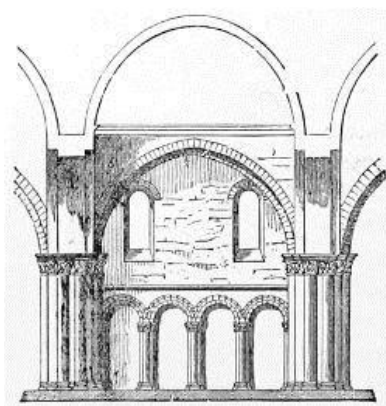
что нормандский стиль с круглой аркой построен поверх заостренных арок нефа, которые по меньшей мере на столетие старше и были возведены между 987 и 1040 годами. Из представленного вида этой часовни видно, что используемый здесь остроконечный стиль не имеет ничего общего с остроконечной архитектурой Севера Франции, а является южным, таким, какой мы видели в церквях Периге и Суйяка. Он используется здесь, как и там, для поддержки куполов. Однако в данном случае они не круглые, а восьмиугольные и возвышаются снаружи восьмиугольными прямыми конусами каменной кладки, придавая зданию очень своеобразный, но интересный и элегантный облик. Они также указывают на метод, с помощью которого можно было бы получить каменные крыши по крайней мере такой же высоты, как те, что преобладали впоследствии, если бы этот способ перекрытия был сохранен. Церковь Святого Сергия в Анже имеет стрельчатые арки, несомненно, более ранней постройки, но не совсем точно, настолько ли она древняя.



587. Вид на Шевет в Фонтевро. (От Фолтриера.)

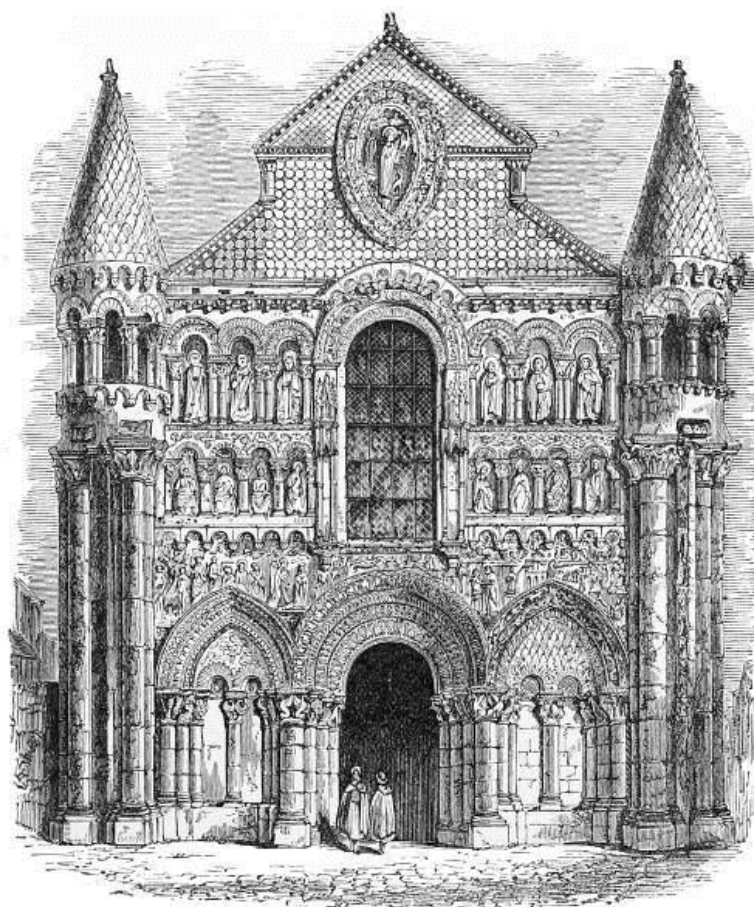
Уже высказывалось предположение, что все круглые церкви изначально были замогильными или предназначались для этого. Также не может быть никаких сомнений в том, что половинки круглых церквей, которые, как объяснялось выше, были приняты за окончание французских базилик шевет, также предназначались либо для обозначения усыпальницы или святилища реликвий, либо фактически для того, чтобы служить усыпальницами выдающихся личностей. Это, безусловно, имело место в более ранних французских примерах, и среди них одним из самых великолепных в этой провинции, фактически, почти единственным, имеющим какое-

либо реальное значение, является Фонтевро, где покоятся, или, скорее, покоились останки двух наших королей Плантагенетов, Генриха II. и Ричарда I., с другими членами их семьи. Как видно из гравюры на дереве (№ [587](#)), это мавзолей, достойный их, и приятный образец стиля той эпохи, и, хотя, конечно, не такой ангиевидный, как апсидальные церкви Анже и Пуатье, он все же обладает отличительными чертами, которых нет ни в одной другой провинции Франции. Неф увенчан четырьмя куполами, как это обычно в этой и более южных провинциях, и только наличие придела, огибающего апсиду, отличает его от обычных церквей. Из плана (гравюра на дереве № [586](#)) видно, насколько неуклюже это сделано и насколько плохо его узкие размеры сочетаются с просторностью нефа.



588. Возвышение одного из пролетов нефа в Фонтевро. (Из Вернеля.)

Гравюра на дереве № [588](#) демонстрирует, насколько купола его нефа похожи на купола Ангулема, Суйяка и южных храмов — такое купольное расположение, по сути, столь же характерно для этой эпохи и местности, каким впоследствии стали пересекающиеся своды для северных провинций.



589. Фасад церкви Нотр-Дам в Пуатье. (Из Шапюи, "Монументальный Муан-Эж".)

Если апсида или шевет этой церкви не так строго ангиовидны, как в других примерах, то фасад церкви Нотр-Дам-де-Пуатье (показан на гравюре на дереве № [589](#)) не заслуживает такого же внимания, будучи строго локальным во всех своих частях. Первоначально единственное окно, которым она обладала, было круглым; но в 15 веке, как можно видеть по появившейся тогда лепнине, его обрезают до его нынешнего вида, без сомнения, чтобы освободить больше места для расписного стекла, которое в ту эпоху вытеснило все другие способы декорирования: тогда как в 12 веке, к которому относится церковь, внешняя скульптура и внутренние фрески были преобладающими способами архитектурного выражения. Из предыдущей гравюры на дереве видно, что скульптура используется в таком изобилии, какого не существует ни в одном экземпляре, относящемся к более поздней эпохе; и хотя мы не можем не восхищаться большими пропорциями и более широкими массами последующих строителей, все же в буйной скульптуре ранних фасадов есть богатство и графическая сила, которых нам не хватает в последующие века, и которым никогда не заменит простое масонское мастерство.

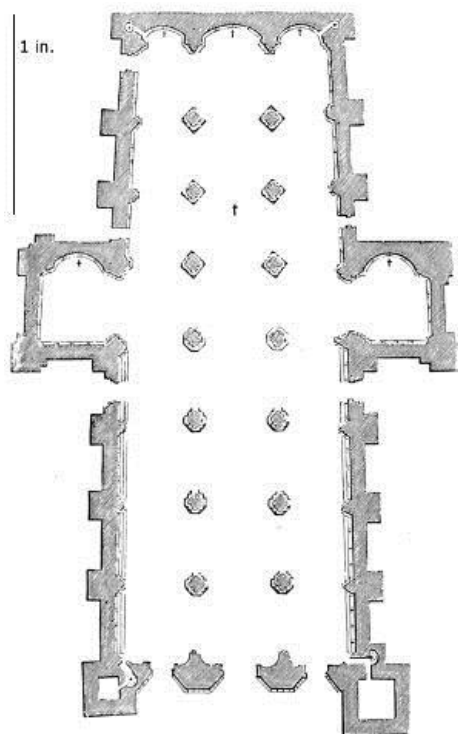
Это, хотя и не самая большая, но, вероятно, лучшая и богатая церковь своего класса в этой провинции. Пограничные церкви Парфене, Сивре и Рюффека демонстрируют следы одного и того же стиля и более или менее богато выполненных форм; но ни у одной из них нет



характерных угловых башен, и они не сохраняют свой фронтон в таком совершенстве, как Нотр-Дам в Пуатье.

Помимо этой, в Пуатье есть четыре церкви, все они, несомненно, были возведены в 11 веке, и большая часть из них до сих пор сохраняет неизменными черты той эпохи. Старейший из них, Сент-Илер (1049 г.н.э.), примечателен неправильностью планировки, достаточной, чтобы озадачить всех местных антикваров, и которую можно объяснить только предположением, что он был построен на фундаменте какой-то более ранней церкви, которую он заменил.

Монтьернеф (1066) имеет в своем нефе свод-туннель с круглой головкой, украшенный только поперечными ребрами, но опирающийся на арки, которые слегка врезаются в него. В нем нет струнного хода или простой стены, как обычно на Юге, и в этом проявляется тенденция к пересекающимся сводам, что указывает на приближение к северному стилю.

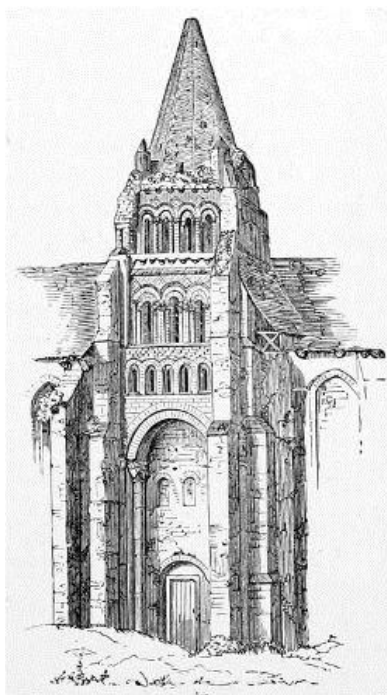


Наиболее примечательными частями Сент-Порш и Сент-Радегонды являются их западные башни, которые являются прекрасными образцами своего класса, особенно последняя, которая красиво переходит в восьмиугольник, а затем заканчивается коротким шпилем. В целом эта церковь демонстрирует ту элегантность, недостаток которой является главным недостатком современного нормандского стиля.

Кафедральный собор Пуатье был основан в 1161 году. Его восточная оконечность относится к переходному периоду, в то время как западный фасад не был достроен до тех пор, пока заостренный готический стиль не достиг своего наивысшего совершенства 200 лет спустя. Однако его план, вероятно, относится к более раннему периоду и представляет собой настолько сильный контраст с северными церквями того же времени, что его можно процитировать здесь как относящийся к стилю, который мы описываем. Ист-энд снаружи квадратный, но внутри он содержит 3 неглубокие ниши, подобные тем, что находятся по обе стороны собора Святой Троицы в Анже. Его трансепты - это просто часовни; но самой замечательной его особенностью является схождение его сторон к востоку; и поскольку его свод опускается также к этому концу, достигается ложная перспектива, которая, безусловно, на первый взгляд придает церкви вид

590. План собора в Пуатье. (Из "Истории кафедрального собора Пуатье" Кулье.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

большой длины, чем она есть на самом деле. Три нефа, также имеющие одинаковую высоту, усиливают эффект пространства; так что, взятая в целом, эта церковь может быть приведена как лучший известный пример системы достижения определенного эффекта с помощью этих средств, и на этот счет она вполне достойна изучения. Однако, я думаю, это не вызывает сомнений в том, что северные архитекторы были правы, отвергнув все эти устройства и основав свои усилия на более понятных и честных принципах.



591. Шпиль в Кюно. (Из Faultrier.)

Именно в этой провинции, если исходить с Юга, шпили впервые стали широко использоваться. Характерной чертой Юга является квадратная башня с плоской крышей или восьмиугольный купол. В Анжу башни, стоящие отдельно и увенчанные пропорциональными шпилями, появились, по-видимому, очень рано и считались почти неотъемлемой частью церковной архитектуры. Изображение (Гравюра на дереве № [591](#)), прикрепленное к интересной церкви Кюно на Луаре, относится к наиболее распространенному типу. Есть еще один в Шемилле, почти точно такой же, и третий на дороге между Туром и Озером, помимо многих других, которые лишь незначительно отличаются от этих в деталях. Всем им хочется стремительной легкости, впоследствии достигнутой в готических шпилях; но их дизайн и орнаменты хороши, а их очертания хорошо подходят к массивным зданиям, к которым они пристроены.

Большинство монастырских построек, пристроенных к церквям в этой провинции, исчезли либо во время борьбы с гугенотами, либо в результате более поздних и катастрофических потрясений Революции, так что в провинции едва ли можно найти монастырь или другое подобное сооружение. Один или два фрагмента, однако, все еще существуют, например, "Тур д'Эвро".<sup>[342]</sup> Это монастырская кухня, похожая на ту, что была в Гластонбери, но более ранней эпохи и настолько сильно отличающаяся от всего остального в этом роде, что ее долгое время принимали за здание совсем другого класса.

Другим фрагментом, хотя, вероятно, и не церковного назначения, является арочная перегородка, недавно обнаруженная в отеле префектуры в Анже. Как образец изысканного изобилия варварского орнамента, ему нет равных даже во Франции, но он гораздо больше похож на работу норманнов, чем что-либо другое, найденное по соседству. Из-за того, что его так долго строили, он до сих пор сохраняет следы расцветки, которой были украшены все внутренние скульптуры той эпохи.

Дефицит церковных зданий в этой провинции в значительной степени восполняется масштабом и сохранностью ее феодальных остатков, поскольку лишь в немногих провинциях Франции сохранилось столько обширных укрепленных замков. Сады Анже и Лоша - два из лучших во Франции, и есть много других, едва ли менее великолепных. Однако



лишь немногие из них имеют строго архитектурные черты; и хотя художник и поэт могут наслаждаться их разрушающимися, покрытыми пятнами времени башнями и живописным упадком, они вряд ли относятся к такому произведению, как это, и не содержат материалов, которые продвинули бы наши знания об архитектуре как изобразительном искусстве.

## ГЛАВА IV.

### AUVERGNE.

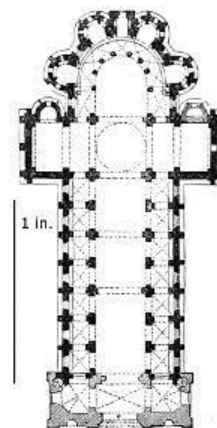
#### Содержание.

Церковь в Исуар—Клермоне—Укрепленная церковь в Руайе.

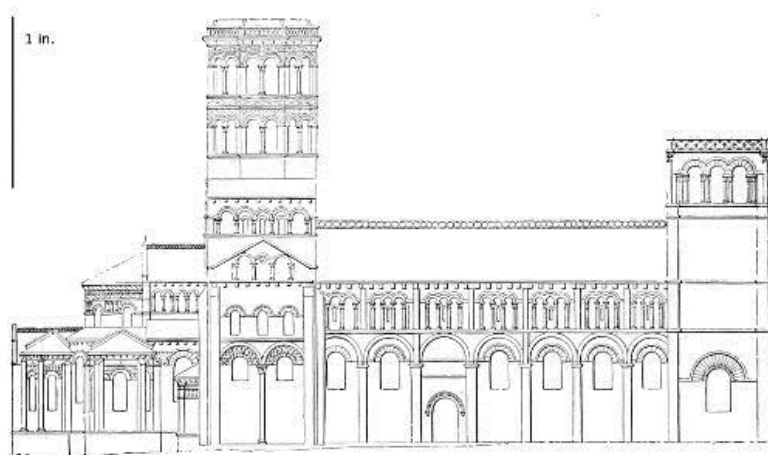
Последняя из южных провинций, которую следует выделить, - это Овернь, одна из самых красивых, а также одна из наиболее завершенных в округлом готическом стиле Франции. Страна, в которой он обитает, отличается так же отчетливо, как и стиль, поскольку ни один натуралист не может пересечь границу территории, не будучи сразу пораженным странным характером ее пейзажа. Это чисто вулканическая страна, которой недавно погасшие кратеры придают характер, не встречающийся ни в одной другой провинции Франции. Вопрос о том, отличаются ли ее жители от своих соседей по расе, пока не исследован. Во всяком случае, они сохраняют свои первоначальные характеристики менее измененными, чем любой другой народ, населяющий Юг Франции. Их архитектурный стиль отличается и рано достиг такой степени совершенства, которой тогда не достигал никто другой во Франции; более того, он имеет большее сходство, чем мы до сих пор находили во Франции, с ломбардским и рейнским стилями архитектуры. Другие стили Южной Франции, какими бы прекрасными они ни были, определенно никогда не достигали той степени независимой завершенности, которая позволяет нам отнести стиль Оверни к числу совершенных стилей Европы.

В департаменте Пюи-де-Дом есть по крайней мере четыре церкви типичной формы этого стиля, которые были отредактированы М. Малле — церкви Исуара, Нд-дю-Пор в Клермоне, Орсиваля и Сен—Нектера, - которые отличаются друг от друга только размерами и расположением их апсидальных часовен. В Исуаре есть квадратная центральная часовня, которой не хватает в Клермоне и Орсивале, в то время как в Сен-Нектере есть только три вместо четырех апсидальных часовен.

Самый большой из них - Исуар, план которого здесь приведен, из которого видно, что, хотя он и небольшой, он прекрасно устроен. Трансепты как раз достаточно развиты, чтобы придать выразительность внешнему виду и отделить неф от хоров, которые прекрасно сочетаются друг с другом.

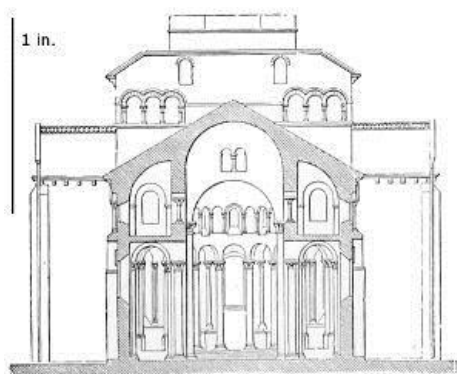


592. Церковь в Исуаре. (Из Малле.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



593. Высота церкви в Иссуаре. (Из Малле.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Все они имеют центральные башни, возвышающиеся на массиве каменной кладки, простирающейся на всю ширину церкви, что придает им ширину основания, не встречающуюся ни в одном другом стиле. Недостаток этого болезненно ощущается в большинстве наших центральных шпилей, которым нужно что-то большее, чем центральная крыша, из которой они, кажется, вырастают; но я не знаю, чтобы когда-либо предпринимались какие-либо попытки устранить эту трудность где-либо, кроме Оверни. Предполагалось, что все эти церкви будут иметь западные башни, массивные фундаменты для которых можно найти в каждом примере, хотя, по-видимому, нет ни одного экземпляра, в котором они существовали бы в законченном виде.

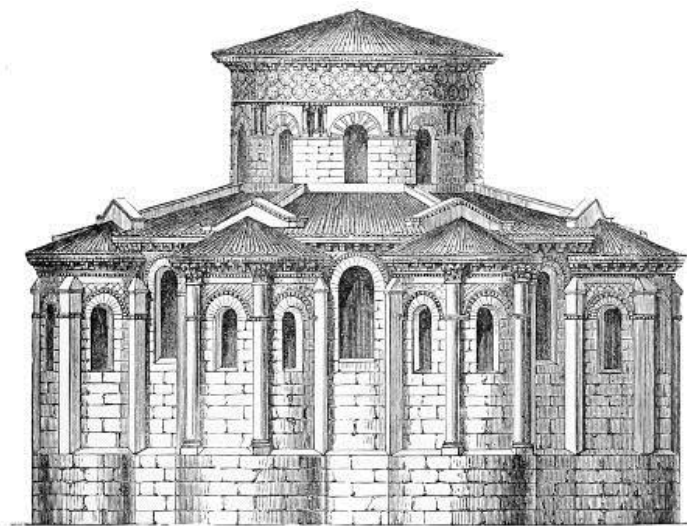


594. Часть церкви в Иссуаре, обращенная на восток. (Из Малле.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Боковые нефы всегда перекрыты пересекающимися сводами, но неф неизменно представляет собой простой туннельный свод, как в южных стилях, украшенный редкими поперечными ребрами и слегка заостренный в церкви в Иссуаре.

Для поддержки этого огромного свода над боковыми проходами установлен полузакрытый свод — как показано в разделе, — который образует массивную и совершенную опору для упора большой арки, кроме того, как указывалось ранее, делая свод независимым от деревянного покрытия, которое, хотя в некоторых случаях и поставлялось, конечно, изначально не предназначалось. Недостаток такого расположения, конечно, очевиден по сравнению с северными стилями, поскольку в нем не было возможности сделать задний план, и единственный эффективный источник света, который мог проникать,

был через боковые проходы. В этих церквях, однако, есть подход к истории, которого нет в цитируемом ранее Фонтифруа, в том, что они имеют трифорий или ряд арок, выходящих на галерею, что придало надстройке легкость и в определенной степени допустило заимствованный свет.

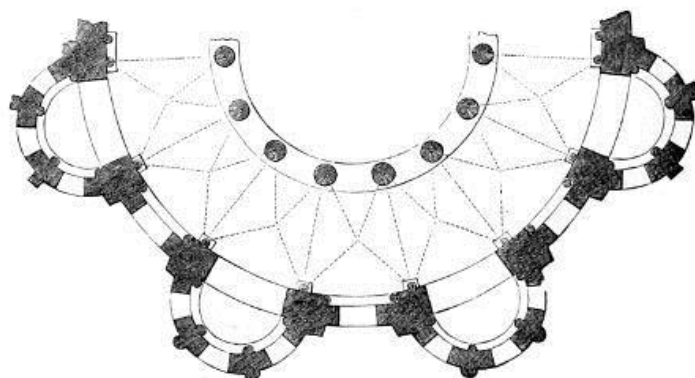


595. Возвышение Шевет, Нотр-Дам-дю-Пор, Клермон. (Из Шапюи.) Масштаба нет.

Внешне выступ контрфорсов невелик, и они соединены арками, выбитыми из тех же центров, что и окна, над которыми три небольшие арки облегчают и украшают верхнюю часть нефа. Центральная арка из них пронизана маленьким окошком, которое освещает верхнюю галерею. Над ним находится карниз с большей элегантностью и выступом, чем обычно бывает в церквях того времени.

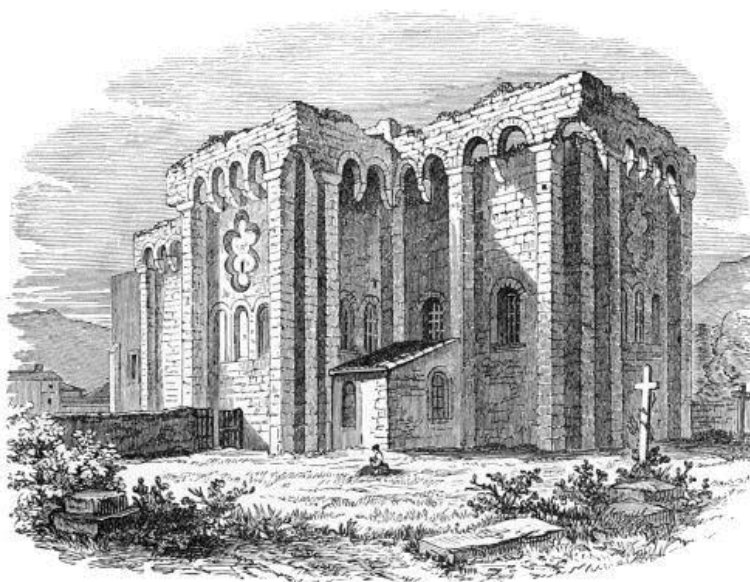
Самой красивой и вызывающей восхищение чертой стиля является внешнее расположение часовен шевета.

На приведенном выше снимке Сен-Сернена в Тулузе (Гравюра на дереве № [578](#)), как и почти во всех церквях этого стиля, можно заметить, насколько неуклюже прикреплены эти часовни, как будто они были второстепенными, и совершенно чуждыми основным линиям здания. Здесь, однако, все части приятно подчинены одна другой, и целое сгруппировано таким образом, что образует дизайн, равный, если не превосходящий, галерейным апсидам немецкой и ломбардской церквей. Место этих галерей здесь занимает мозаичный декор, образованный разноцветными лавами потухших вулканов района, что придает стилю не только приятный местный колорит, но и представляет интерес как единственный образец внешнего полихромного убранства, который в настоящее время можно найти так далеко на севере. По сути, это, возможно, едва ли сравнимо с открытыми галереями немецких церквей; но затраты, должно быть, были значительно меньше, а разнообразие очертаний фасада по сравнению с простой апсидой дает этим церквям некоторые преимущества перед современными зданиями на Рейне. Действительно, что касается внешнего убранства, то можно усомниться в том, что французы когда-либо превосходили их; и если бы они были выполнены в том же масштабе, что в Амьене и Шартре, они, вероятно, считались бы более красивыми. Это правда, что летящие контрфорсы и шпили остроконечного стиля позволили архитекторам ввести гораздо большие окна и великолепные украшения из расписного стекла и, таким образом, в огромной степени улучшить внутренний эффект своих церквей; но это было сделано в жертву значительной внешней простоте очертаний и уместности эффекта, которые, как мы не можем не сокрушаться, не могли быть согласованы с требуемым внутренним обустройством.



596. План Шевета, Нотр-Дам-дю-Пор, Клермон. (Из Шапюи.) Масштаба нет.

Возраст этих церквей установлен не очень хорошо. М. Малле склонен относить их в основном к 10 веку, хотя заостренная форма свода в Иссеаре побуждает его отнести это к 12 веку; но мы видели достаточно, чтобы знать, что такая заостренная форма, напротив, скорее древняя, чем округлая, которая требует лучшей конструкции, хотя в ту эпоху она считалась более красивой. Мое собственное впечатление таково, что они в основном относятся к 11 веку, хотя некоторые, без сомнения, были начаты в 10-м и, вероятно, продолжались до 12-го; но их единообразие стиля таково, что между первым и последним могло пройти не более одного столетия. Насколько мне известно, в этом районе есть только одна круглая церковь. Это надгробная часовня на кладбище в Шамбоне, небольшого размера, всего 26 футов в ширину, но элегантная по своим пропорциям и оформленная в том же стиле, что и апсиды более крупных церквей.



597. Укрепленная церковь в Руайате. (Из Гайабо.)

Среди исключительных церквей этого района одной из самых интересных является церковь Руайат, изображенная на гравюре на дереве № [597](#), являющаяся образцом укрепленной церкви, подобные которой иногда, хотя и не часто, встречаются во Франции. Тот, что в Магуэлоне, процитированный выше (стр. [57](#)), является еще одним, и есть несколько других на юге Франции; но, вероятно, ни один из них не настолько законченный и не демонстрирует столько зубчатых черт, как этот. В разрушенном состоянии мы теряем

западную или, возможно, центральную башню, которая могла бы несколько восстановить свой церковный характер; но даже в таком виде это необычайно живописное и выразительное здание, хотя оно больше говорит о войне и кровопролитии, чем о мире и доброй воле ко всем людям.

## ГЛАВА V.

### БУРГУНДИЯ.

#### Содержание.

Церковь Святого Мартина д'Эне—Кафедральный собор в Ле-Пюи-ан-Веле—Аббатства Турню и Ключи—Кафедральный собор Отена—Церковь Святого Мену.

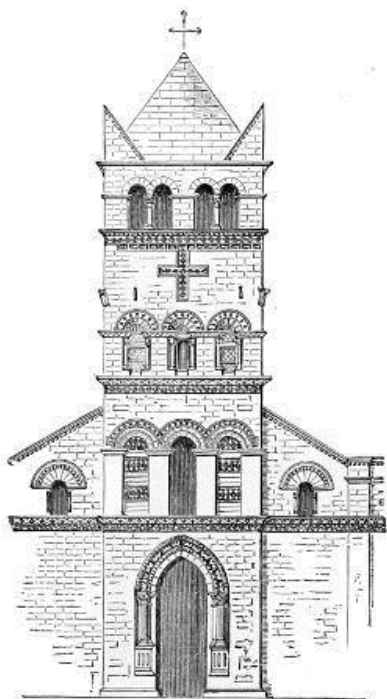
Провинция Бургундия была архитектурно одной из самых важных во Франции в средние века, но границы которой трудно определить. Отчасти это объясняется крайними колебаниями политической власти королевства или герцогства, или чем бы оно ни было, но в большей степени присутствием в его пределах двух различных народов, тот или иной из которых с разной периодичностью обретал господство, и в зависимости от того, насколько каждый из них был у власти, архитектурные границы провинции, по-видимому, менялись. В Провансе римский или классический элемент оставался преобладающим вплоть до того времени, когда Париж оказал влияние на эту провинцию, как и на всю остальную Францию; но это событие произошло почти в конце готического периода. В Бургундии, с другой стороны, классические и варварские течения текли бок о бок — временами их воды вообще почти не смешивались, но в других местах они сливались настолько, что их невозможно было отличить, в то время как в отдаленных уголках иногда обнаруживается, что оба стиля берут начало почти в идеальной чистоте.

Ясности дальнейшего было бы гораздо больше, если бы мы могли сказать, кем были бургундцы и откуда они пришли: ни один из этих вопросов, по-видимому, до сих пор не получил удовлетворительного решения. Вероятно, следует признать, что они во многих отношениях отличались от других варваров, которые помогали в свержении Римской империи; но на современном этапе этнографических знаний может показаться слишком смелым утверждать, что в их жилах текла туранская кровь, и они были буддистами по религии или принадлежали к какой-либо родственной вере до того, как они поселились на берегах Соны или Роны. Однако, если бы это было не так, представляется невозможным объяснить по существу монашескую форму, которая характеризовала эту провинцию на протяжении всего готического периода.

По крайней мере, с того времени, когда святые Галл и Колумбан поселились в Люкsee, и до позднего Средневековья эта страна была первым и главным местом расположения тех великих монашеских учреждений, которые оказали столь подавляющее влияние на веру и формы тогдашнего общества. Мы должны отправиться либо в Индию в период расцвета буддизма, либо в Тибет в наши дни, чтобы найти что-либо аналогичное монашеским учреждениям 11 века в этом районе. Все эти монастыри сейчас исчезли, и лишь от немногих остались хоть какие-то останки, свидетельствующие об их былом величии. Великая базилика Ключи, самая благородная церковь 11 века, была полностью разрушена в течение нынешнего столетия. Сначала Клерво был перестроен в стиле Ренессанса, но за последние несколько лет был окончательно снесен. Сито погиб раньше, и сейчас мало что осталось, чтобы подтвердить его былое величие. Люксе́й - малоизвестная деревушка. О разрушении церкви Святого Бениня в Дижоне уже упоминалось, и было бы легко пополнить список аналогичных последствий великой революции.



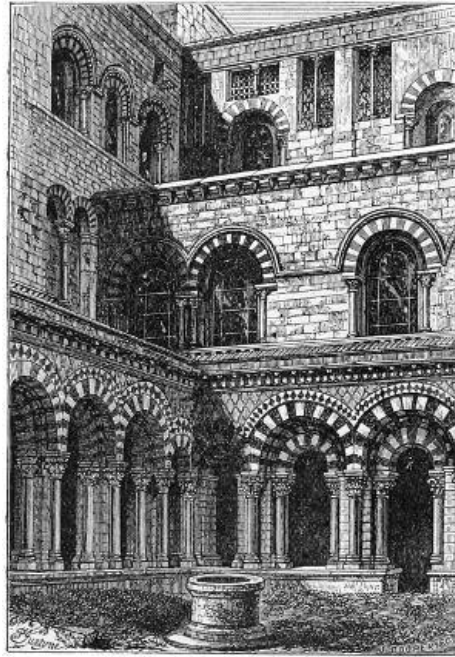
Турнус все еще сохранился, и в Везелае сохранились фрагменты. Шарлье, Аваллон, Отен, Лангр и Безансон до сих пор хранят в своих соборах и церквях некоторые благородные остатки бургундской архитектуры. Помимо них, есть множество приходских церквей и небольших зданий, которые легко позволили бы нам составить историю стиля, если бы они были тщательно изучены и зарисованы. Архитектура Бургундии, однако, еще не изучена с тем вниманием, которого она заслуживает, и потребовалось бы долгое и терпеливое личное исследование, чтобы прояснить ее особенности.



598. Фасад Сен-Мартен д'Эне. (С рисунка Дж. Б. Уоринга.) Масштаба нет.

Церковь Святого Мартина д'Эне в Лионе является ранним и прекрасным образцом стиля, когда используется без какого-либо классического влияния; однако четыре римские колонны поддерживают пересечение нефа и транспта. Его западный фасад (Гравюра на дереве № [598](#)) был возведен, вероятно, в 10 веке и украшен цветами и узорами, характерными для этого стиля. Кажется, нет никаких оснований сомневаться и в том, что остроконечная арка входного проема относится к тому периоду, к которому относится церковь.

Собор Ле-Пюи-ан-Веле - еще один пример того же стиля.<sup>[343]</sup> Восточный конец и два первых пролета нефа относятся к 10 веку. Церковь продвигалась на запад со скоростью двух пролетов за столетие, пока последние два не были достроены с чудесным сводчатым крыльцом под ними примерно в 1180 году. Вся длина церкви составляет 215 футов, а ее ширина по нефу - чуть более 80. Внешне его наиболее примечательной особенностью является фасад южного транспта, который, пожалуй, является самым богатым и изысканным образцом декоративного стиля айне из существующих. С северной стороны находится монастырь, который является исключительно элегантным образцом этого стиля, но очень классическим в деталях. Колонны имеют очертания почти коринфские (гравюра на дереве № [599](#)), но в данном случае удалось избежать ошибки, допущенной римлянами при использовании колонн с арками. Если обратиться к гравюрам на дереве 211 и 213 или к любым другим, представляющим классическую форму, разница будет сразу заметна. В обоих случаях колонны использовались просто как украшения, но у римлян они были не чем иным, как бесполезными дополнениями, даже не претендующими на полезность. В этом монастыре они поддерживают своды и являются настоящими частями конструкции. Было бы трудно найти более точную иллюстрацию знаменитой антитезы Пугина, чем эти примеры римской и бургундской архитектуры — один представляет собой композиционный орнамент, другой — орнаментированную конструкцию - и, несмотря на свою грубость, бургундский образец гораздо приятнее римского, и, если использовать его с классическими деталями, такое расположение теперь может быть внедрено в любой итальянский дизайн с наиболее удовлетворительным эффектом.



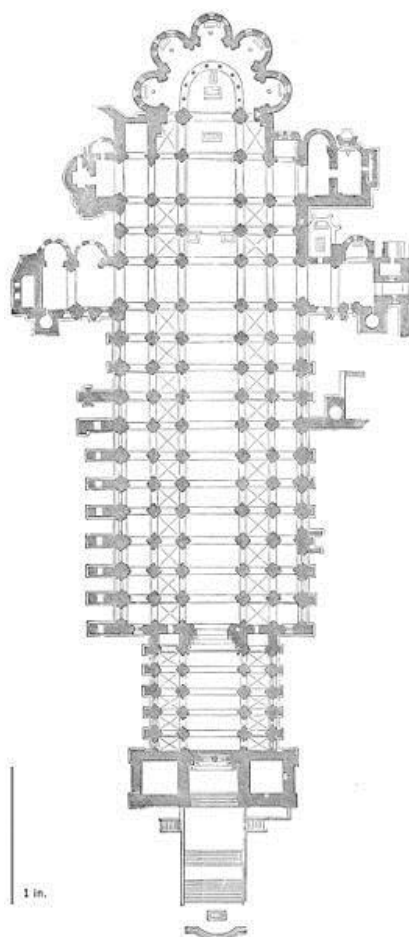
599. Монастырь собора Ле-Пюи-ан-Веле. (С фотографии.)

Упомянутая выше церковь Святого Бениня в Дижоне была одной из старейших в Бургундии и, вероятно, являла собой превосходный образец стиля этой страны. Но его полное уничтожение и недостаточность табличек, опубликованных Домом Планчером<sup>[344]</sup> исключают что-либо похожее на удовлетворительное изучение этого. Церковь аббатства Турнус (Гравюра на дереве № 600), возможно, почти такая же древняя, ее древность проявляется в грубости как дизайна, так и исполнения. Неф отделен от проходов простыми цилиндрическими колоннами без оснований, капители которых объединены круглыми арками на высоте сводов прохода. Из капителей возвышаются карликовые колонны, поддерживающие арки, перекинутые через неф. От одной из этих арок к другой перекинут поперечный туннель-свод, который, таким образом, проходит поперек здания; по сути, это серия арок, подобных аркам моста, тянущегося по всей длине нефа. Это, я полагаю, единственный известный пример такого устройства, и он интересен тем, что контрастирует со сводчатыми продольными туннелями, столь распространенными как в этой провинции, так и на Юге.

Это любопытный пример эксперимента, целью которого было преодоление трудностей, впоследствии устраненных изобретением пересекающегося свода. В то же время эта крыша Tournus обладала некоторыми преимуществами, достойными рассмотрения. Первая из них заключалась в том, что упор свода был полностью продольным, так что требовалось примыкать только к опорным аркам поперечных сводов. Поскольку они были низкими и находились в четко определенном направлении, это было легко предусмотрено. Другим преимуществом было то, что он позволял получить большой и четко очерченный этаж, что, как мы видели, было невозможно с продольными сводами. С другой стороны, может показаться фатальным возражение, что взгляд вместо того, чтобы приятно скользить по своду, постоянно прерывался серией поперечных цилиндрических сводов; это возражение, однако, скорее теоретическое, чем практическое, поскольку благодаря обильному свету, проникающему через окна верхнего этажа (что вообще не предполагается на гравюре на дереве), и тому факту, что с западной стороны, обращенной к нефу, цилиндрические своды почти не видны, общий эффект наиболее приятен, и удивительно, что столь удачное решение проблемы, как художественное, так и конструктивное, позволило создать более выразительный эффект. этому не следовало следовать или что это должен быть уникальный пример. Колонны в апсиде установлены на подиуме высотой 6 футов. высокие, похожие на те, что были найдены в храме Гроба Господня, который был построен крестоносцами, и представляют собой приятное разнообразие по сравнению с обычным апсидальным завершением. Склеп гораздо более ранней постройки находится под всем хором и особенно интересен тем, что в его своде виден грубый фундамент, на котором он, по-видимому, был построен.



600. Вид на интерьер аббатства в Турнусе. (От Тейлора и Нодье.)



601. План церкви аббатства в Ключи. (Из "Истории Аббатства" Лорейн.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

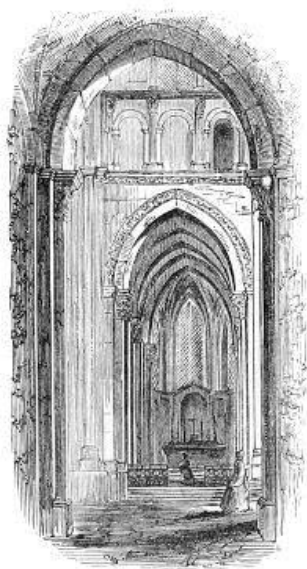
В нефе этой церкви все арки круглые; на хорах, которые датируются началом 11 века, если не раньше, и которые, возможно, старше нефа, большие поперечные арки слегка заострены и поддерживают на пересечении купол (подвески которого образованы из перекосов, закрепленных на стенных стержнях), который образует самую красивую деталь в церкви. Аналогичные элементы можно найти в церквях ле-Пюи-ан-Веле, Сен-Мартен д'Эне в Лионе и других местах.

Гордостью Бургундии была великая церковь аббатства Ключи, которая вместе с притвором достигала 580 футов в длину, что значительно больше, чем любая другая церковь, возведенная во Франции в любую эпоху. Его неф имел длину 37 футов 6 дюймов. в ширину он имел двойные боковые проходы, что составляло общую внутреннюю ширину 120 футов, в то время как вся площадь, занимаемая им, превышала 70 000 квадратных футов. Но какими бы колоссальными ни были эти размеры, они не дают адекватного представления о его великолепии. Стил во всем был солидным и величественным, и он, должно быть, обладал той степенью массивного великолепия, которой нам так часто не хватает среди более элегантных красот последующих построек.

Полукупол шевета поддерживался восемью благородными колоннами, сквозь которые в перспективе просматривался круг из пяти апсидальных часовен. Снаружи крышу венчали пять башен побольше и три поменьше, и все это было прочно возведено на высоту, не имеющую себе равных среди зданий того времени. Что добавляло ему интереса, так это то, что церковь, по крайней мере, на момент своего разрушения представляла собой почти неизменный образец архитектуры 11-12 веков, строительство которой было начато в

1089 году Сент-Хьюгом и освящено в 1131 году. Притвор, или передняя часовня, хотя и несколько более современная, вероятно, была достроена в пределах 12 века. Эти даты оспаривались, но главным образом из-за распространенных теорий относительно происхождения стрельчатой арки. Эта особенность использовалась здесь, как и в других местах, во всех опорных арках, отделяющих неф от проходов — своды проходов, вероятно, также были заостренными, в то время как главный свод церкви представляет собой простой туннельный свод с поперечными ребрами на поверхности. Притвор представляет собой поперечный свод более поздней постройки, но на редкость неуклюжей конструкции. Был ли у него нижний этаж или нет, не совсем ясно из тех рисунков, которыми мы располагаем; но если нет, то, несомненно, он имел повсюду двойную галерею, верхний ряд которой, если не оба, служили для пропускания света.

По имеющимся у нас изображениям мы вряд ли смогли бы понять, каков был точный устав этой церкви, если бы некоторые другие современные церкви в том же стиле до сих пор не сохранились для нас. Среди них одним из самых совершенных является кафедральный собор в Отене, бывшая часовня герцогов Бургундских, строительство которого было начато примерно в 1090 году и освящено в 1132 году. Расположение его нефа чрезвычайно похоже на расположение Ключни, с теми отличиями, что в Отене большой свод слегка заострен, а к опорам нефа прикреплены пилястры вместо колонн в три четверти. Однако в передней церкви Ключни используется такое же расположение пилястр. Это характерная черта истинного бургундского стиля, и он настолько своеобразен и настолько классичен, что некоторые антиквары без колебаний сочли его плохой имитацией готических форм, относящихся к 15 или 16 векам. На самом деле рифленые колонны или пилястры, их коринфские капители и вся аранжировка настолько классичны, что почти оправдывают сомнения у тех, кто не знаком с историей южных стилей Франции. Однако не может быть никаких сомнений относительно возраста этих образцов и так же мало относительно моделей, с которых они скопированы; ибо в этом самом городе Отен у нас есть два римских входа (один из которых представлен на гравюре на дереве № [218](#)), и есть другие в Лангре и в других местах, которые, за исключением стрельчатой арки и других конструктивных особенностей, почти идентичны стилю этих церквей. То ли из-за незнания этого стиля, то ли по какой-то другой причине, он определенно не радует наш глаз, и поэтому мы с удовольствием обращаемся к более грубым, но более целенаправленным изобретениям чисто готических архитекторов того же времени.



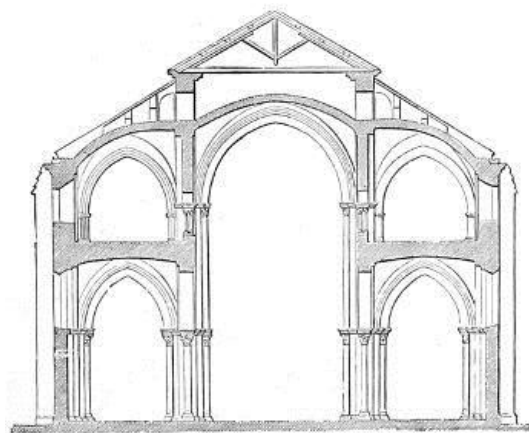




603. Вид из нефа в Отене. (Из Шапюи.)

Среди них в провинции нет более красивого образца, чем неф церкви Везле, который обладает всей оригинальностью нормандского стиля в сочетании с элегантностью южного. В этом образце арки опор широкие и низкие, никакого трифория нет, а окна маленькие. Свод образован огромными поперечными ребрами, пересекающимися от опоры к опоре и образующими квадратные отсеки, каждый из которых разделен простыми пересекающимися арками без ребер и значительно возвышается в центре. Это, безусловно, улучшение по сравнению с хранилищем в Ключи, хотя оно слишком сильно делит крышу на секции. Возможно, его самым большим недостатком является недостаточная высота - всего 60 футов в центре, в то время как общая ширина составляет 86 футов от стены до стены. Но детали в целом настолько элегантны, что в значительной степени компенсируют эти недостатки.

Притвор, или передняя церковь, напоминает Ключи как по своему значению, так и по тому, что он несколько более современный, чем сама церковь. В Везеле (Гравюра на дереве № [604](#)) она датируется началом 12 века, в то время как неф, по-видимому, полностью принадлежит 11 веку. Это чрезвычайно поучительный пример прогресса в прыжках в высоту. У него смелые поперечные ребра и простые пересекающиеся своды, которые здесь в соответствии с южной практикой примыкают к аркам галерей. В стенах галерей есть окна, достаточно большие, чтобы пропускать значительное количество света. Но своды здесь быстро теряют свое первоначальное назначение. Конструкция арки поддерживает прочную внешнюю крышу над боковыми проходами, но центральный свод покрыт деревянной крышей, так что



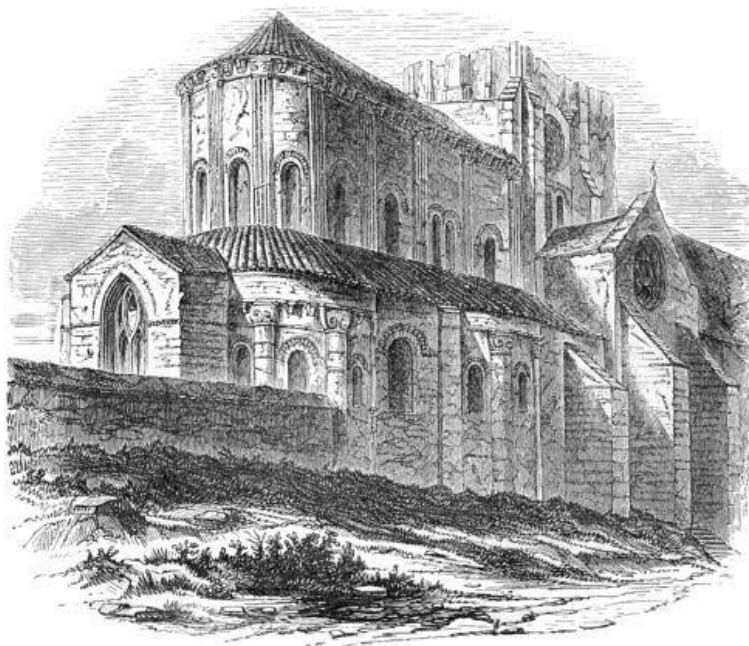
604. Часть притвора в Везеле. (From Didron's 'Annales Archéologiques.')

каменный свод превратился в простой потолок, и остался только один простой шаг к завершению плана готической кровли. Этот шаг состоял в том, чтобы собрать своды боковых галерей в единое целое над каждым столбом и использовать их в качестве пролетных контрфорсов, а также повсюду использовать деревянные крыши, совершенно независимо от сводов, которые они прикрывали.

Везеле - одна из самых красивых сохранившихся церквей своего времени в Бургундии, несмотря на то, что хор, представляющий собой шевет в раннем остроконечном стиле, как и в северной провинции, скорее нарушает гармонию целого.

Среди оставшихся церквей этого класса кафедральный собор в Безансоне является одной из немногих церквей с двумя апсидами во Франции и, по крайней мере, в плане, гораздо больше похож на те, что мы находим на берегах Рейна.

Упомянутый выше Вьенский собор (стр. [58](#)), судя по некоторым его деталям, особенно форме арок опор, вполне может быть отнесен к этому стилю, поскольку здесь присутствуют рифленые пилястры и другие классические элементы декора. Эти особенности присущи как этому, так и провансальскому стилю, но граница между ними ни в коем случае не определена четко.

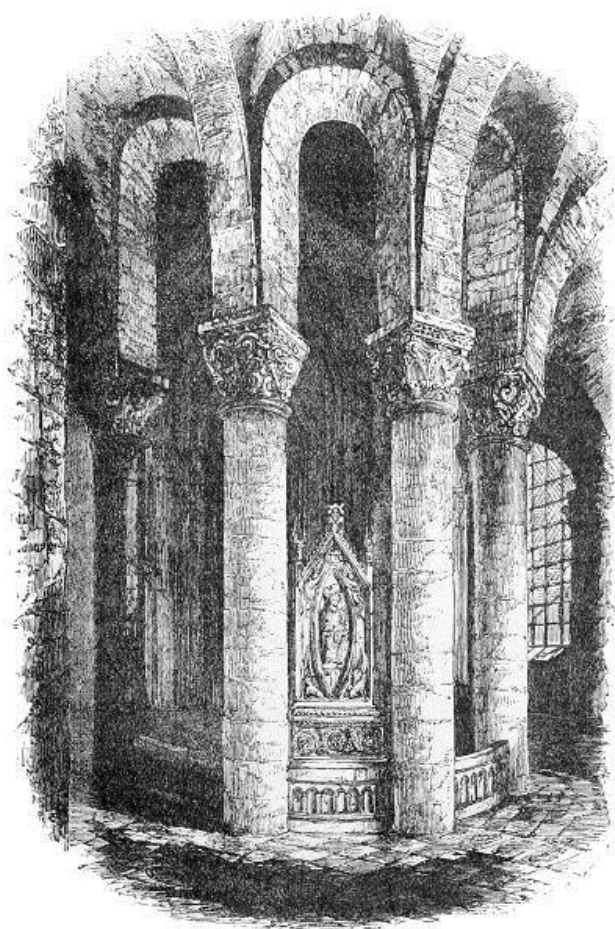


605. Ист-Энд, Сен-Мену. (Из Алье, "Ансьен Бурбонне".)

На северной границе провинции мы находим церковь Сен-Мену (гравюра на дереве № [605](#)), безусловно, принадлежащую во многих деталях стилю, который мы сейчас описываем. Наиболее отчетливо это заметно во внешнем виде апсиды шевета, особенность, которую редко можно встретить неизменной; здесь она окружена рядом пилястр грубого классического дизайна, которые придают ей своеобразный местный характер. Внутри его шевет (гравюра на дереве № [606](#)) также удивительно элегантен, хотя и менее бургундский по стилю. Это показывает, до какой степени можно было бы использовать свои круглых арок, чтобы преодолеть трудность комбинирования арок разного пролета, но все они должны быть подняты на одинаковую высоту. Как и все старые церкви провинции, она обладает большим и важным притвором, являющимся здесь самой старой частью церкви, и



грубым и характерным образцом стиля архитектуры, который вряд ли может быть позже 10 века.



606. Шевет, Сен-Мену. (Из Алье.)

Этих нескольких образцов должно быть достаточно, чтобы определить стиль, который вполне заслуживает отдельного тома, не только из-за его собственных архитектурных достоинств, но и из-за огромного влияния, оказанного как самим орденом, так и его монашескими основателями на цивилизацию Европы в ту эпоху, к которой он принадлежит. В 11-12 веках Клуни был более важен для Франции, чем Париж. Его влияние на всю Европу уступало только влиянию Рима — его миссионеры приобщали варваров к цивилизации, невзирая на феодальную знать, и во многих отношениях противодействовали жестокости времени.

## ГЛАВА VI.

### ФРАНКСКАЯ ПРОВИНЦИЯ.

#### Содержание.

Exceptional buildings—Basse Œuvre, Beauvais—Montier-en-Der.

### ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

ТНЕАрхитектура Северной части Франции, безусловно, является самым интересным предметом во всей истории средневековых стилей, поскольку она отражает происхождение и прогресс той формы остроконечной архитектуры, которая в 13 веке распространилась от Парижа как центра до самых отдаленных уголков Европы, охватив всю Германию, Великобританию и даже Испанию и Италию. В этих странах он, как правило, уничтожал их собственные специфические стили и узурпировал их места, так что он стал *главным* стилем, и единственным, который обычно понимается под этим названием. Он получил это отличие, возможно, не столько из-за каких-либо присущих ему собственных достоинств, сколько потому, что это был единственный из всех средневековых стилей, который вышел за рамки простых зачатков искусства и пользовался преимуществом совершенствования могущественным и сплоченным народом, который продвинулся дальше первых элементов цивилизованного общества. Сейчас нет необходимости задаваться вопросом, не могли бы другие стили быть созданы не столь совершенными или даже более того, если бы на них было потрачено столько же таланта и времени. Все, что мы можем сказать, это то, что ни один другой стиль не был реализован подобным образом, и сейчас невозможно попытаться это сделать; следовательно, заостренная готика имела возможность, которой были лишены другие, и стала преобладающим стилем в Европе в средние века. Следовательно, его история - это то, на что всегда должно быть в первую очередь направлено внимание и из чего должны быть в первую очередь извлечены все уроки и все удовлетворительные рассуждения по этому предмету.

На большие разделения, на которые естественным образом распадается ранняя история стиля, уже указывалось. Огромную центральную провинцию я осмелился назвать Франкской. Именно там был изобретен настоящий готический заостренный стиль, и именно оттуда он появился в середине 12 века, впервые распространившись на две большие подчиненные области - Нормандию, с одной стороны, и Бургундию, с другой. В Нормандии незадолго до этого к власти пришла воинственная раса, которая с непоследовательностью, характерной для их цивилизованного состояния, посвятила священным целям богатство, нажитое грабежом, покрыв свою провинцию церквями и доведя до совершенства грубый стиль архитектуры, необычайно подчеркивающий их смелый и энергичный характер.

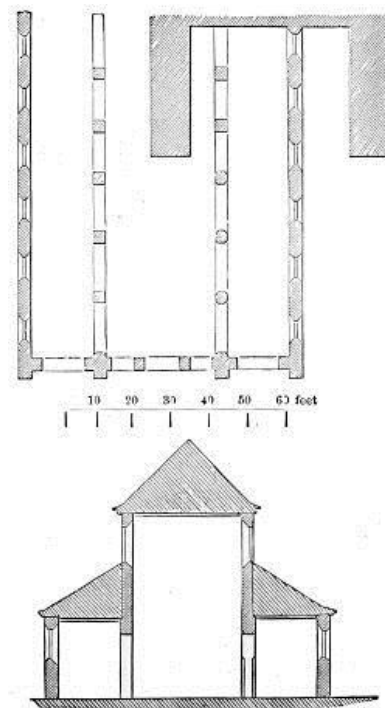
В Бургундии, как мы только что видели, и стиль, и история значительно отличались от этого. По какой-то причине, которая еще не была объяснена, эта страна рано стала излюбленным прибежищем отшельников и святых мужей, которые основали здесь те великие монастырские учреждения, которые распространили свое влияние не только на Францию, но и на всю Европу, в огромной степени контролируя все отношения европейского общества в средние века. Кульминационной эпохой архитектуры Нормандии

и Бургундии был 11 век. В 12 веке в них начала ощущаться монархическая власть центральной провинции. В 13 веке он вытеснил местный характер обоих и постепенно объединил их со всей Францией в одну большую и на редкость однородную архитектурную провинцию.

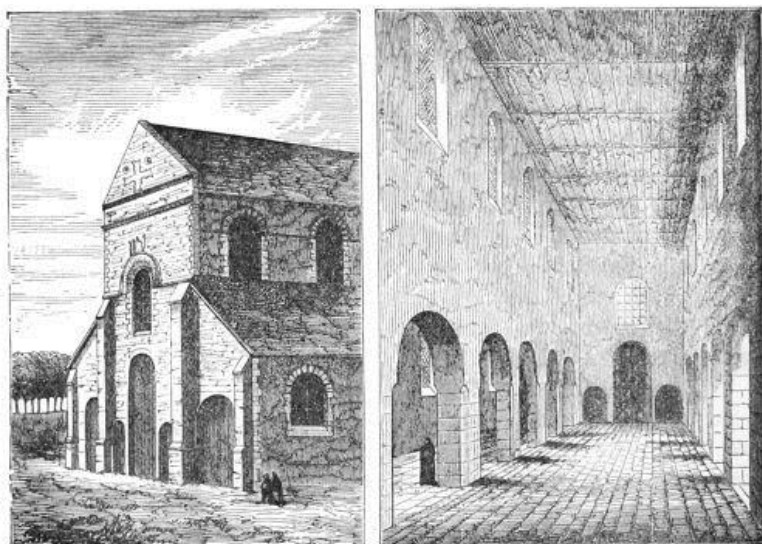
#### В ЛАТИНСКОМ СТИЛЕ.<sup>[345]</sup>

Прежде чем перейти к описанию местных форм архитектуры Центральной Франции, необходимо сказать несколько слов о классе зданий, которые до сих пор не упоминались, но которые нельзя обойти стороной. Они не могут быть включены ни в какой другой стиль и настолько почти лишены архитектурных особенностей, собственно так называемых, что их можно было бы опустить, если бы не одно соображение. Они имеют столь поразительное сходство с ранними христианскими церквями Рима, с одной стороны, и с истинной готикой - с другой, что мы не можем сомневаться в том, что они были каналом, по которому последняя произошла от первой. Более того, это самые старые церкви на Севере Франции, и этого достаточно, чтобы подтвердить эту точку зрения.

Характер этого стиля будет понятен по плану, внутреннему и внешнему виду одного из его типичных образцов - Бассевра в Бове (гравюры на дереве № [607](#) и [608](#)). Можно видеть, что это здание состоит из нефа и боковых нефов, отделенных друг от друга рядом простых арок, опирающихся на опоры без оснований или капителей; с одной стороны углы срезаны, чтобы придать им слегка декоративный характер; с другой стороны они оставлены квадратными. Центральный проход в два раза шире и более чем в два раза выше боковых проходов и имеет четко очерченный этаж; крыша как центрального, так и боковых проходов представляет собой плоский деревянный потолок. Восточная часть была разрушена, но, судя по другим примерам, она, вероятно, состояла из трех апсид: большой в центре и поменьше в конце каждого прохода.



607. План и разрез Бассевра, Бове. (From Woillez, 'Monuments Religieux de Beauvais.')



608. Внешний и внутренний вид Бассевра. (Из Вуайе.)

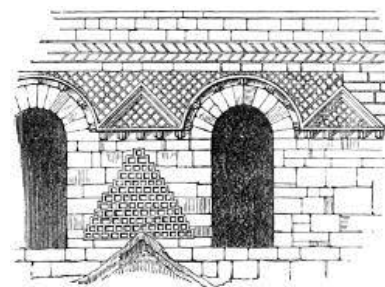
Сходство формы этой церкви с римскими базиликами станет очевидным при обращении к изображениям этих зданий, особенно к изображению Сан-Винченцо алле Тре Фонтане (гравюра на дереве № [408](#)), хотя детали не имеют ничего общего, за исключением использования плоских плиток между карнизами арок, что особенно характерно для римской каменной кладки. Моменты, в которых этот пример является наиболее очевидным источником некоторых важных особенностей истинной готики, - это подчинение боковых нефов центральному и идеально развитая сюжетная линия. Они не встречаются ни в одном из описанных до сих пор стилей Франции.

В конце концов, как мы вскоре увидим, камень стал материалом, используемым во внутреннем перекрытии готических сводов, но снаружи защищенным деревянной крышей. Я полагаю, что создание этого каменного склепа не предпринималось во Франции до 11 века. В то же время церкви с деревянными крышами, подобные церкви в Бове, по-видимому, были обычными и распространены по всему Северу Франции, хотя, как можно предположить, как из-за их небольших размеров, так и из-за скоропортящегося характера материалов, большинство из них были либо заменены более крупными сооружениями, либо были разрушены пожаром или в результате несчастных случаев со временем.

М. Вуалез описывает пять или шесть из них, которые все еще существуют в епархии Бове и возраст которых варьируется от 6-го или 7-го века, что, вероятно, является датой возникновения Бассевра, до начала 11-го века; и если бы другие районы были тщательно изучены, вероятно, было бы найдено больше примеров. Пожалуй, следует сделать исключение из Нормандии, поскольку там грубые северяне, по-видимому, сначала разрушили все церкви, а затем восстановили их с великолепием, которого у них раньше не было.

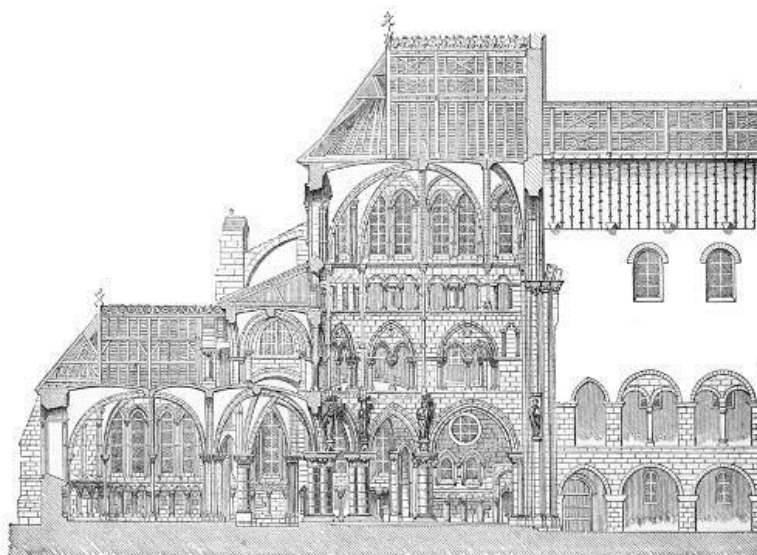
Церкви того же класса или другие, по крайней мере чрезвычайно похожие на них, насколько мы можем судить по опубликованным изображениям, существуют даже за Луарой. Один из них находится в Савоньере в Анжу, а еще более любопытный - в Сен-Женере во Вене, недалеко от Пуатье, который в совершенстве демонстрирует стиль оформления треугольными фронтонами и своеобразную мозаику в кирпичной кладке.

В том же стиле оформлена старая церковь Сен-Жан в Пуатье, которая, вероятно, даже старше, чем бульвар Бове. Старая церковь, которая сейчас является прихожей к церкви Святого Фронта в Периге (Гравюра на дереве № [562](#)), по-видимому, также принадлежит к тому же классу; но, если верить реставрации Феликса де Вернеля, она ближе к романскому стилю, чем любая другая в своем классе, из которых она, тем не менее, может быть самым южным образцом.



609. Украшение Сен-Женеро. (Из Гайабо.)

Пожалуй, самым интересным примером этого стиля является неф церкви Монтье-ан-Дер, недалеко от Васси, почти точно к востоку от Парижа. Он совершенно простой, очень похож на Сан-Винченцо (гравюра на дереве № [408](#)) и представляет собой идеальный образец романского стиля с деревянной крышей; дизайн для которого, вероятно, был привезен прямо из Рима, когда эта церковь возводилась в этой отдаленной деревне. Что, однако, придает ему наибольший интерес для нашей настоящей цели, так это тот факт, что апсида или хор были перестроены в 13 веке, и, следовательно, мы имеем непосредственное сопоставление романской модели, какой она была представлена варварам, и результата их доработки — зародыша готического стиля и распутившегося цветка.



610. Секция восточной части церкви Монтье-ан-Дер. (Из "Архива памятников" и др.)

Как указывалось ранее (стр. [49](#)), прогресс в формировании нового стиля был медленным в течение 1000 лет, прошедших между строительством Храма Дианы в Ниме и церкви в Каркассоне; но здесь, в пределах двух, самое большее трех столетий, достигнутый прогресс был настолько быстрым, что поражал воображение. Жители Центральной Франции, по-видимому, сразу же осознали важность этой проблемы и решили ее с упорством и энергией, для которых, должно быть, трудно найти другой пример. Неф церкви настолько беден и скуден, насколько это вообще возможно, но каждая часть хора украшена, при этом ничто не преувеличено; и нет ни одного украшения, которое не соответствовало бы своему месту или которое нельзя было бы справедливо рассматривать как часть орнаментированной конструкции здания. Это был совершенно новый стиль, изобретенный на месте и заверченный во всех своих деталях. Некоторые из его украшений впоследствии были сделаны более элегантными, и в этом направлении можно было бы сделать больше; но в

том виде, в каком они представлены здесь, стиль был законченным, и это, безусловно, одно из самых красивых творений того класса, которые когда-либо возникали в результате деятельности человеческого мозга. Он также интересен тем, что является одним из немногих, где можно отследить каждый шаг в прогрессе и понять каждый результат.

Что мы должны сейчас попытаться, так это указать — настолько четко, насколько позволяют наши пределы, — на шаги, с помощью которых грубая архитектура западной половины церкви Монтье-ан-Дер была преобразована в совершенный стиль хоров, как показано на гравюре на дереве на предыдущей странице.



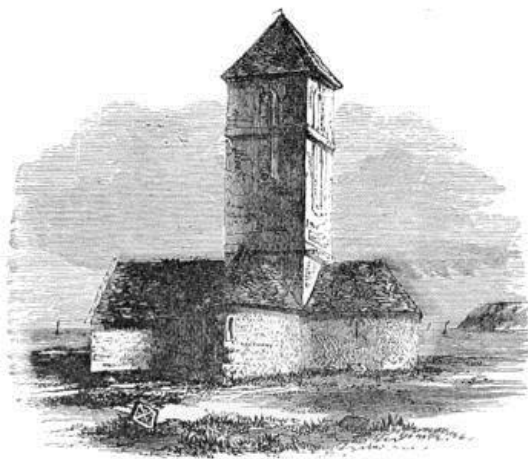
## ГЛАВА VII.

### НОРМАНДИЯ.

#### Содержание.

Триапсальные церкви—Церкви в Кане—Пересекающиеся своды—Байе.

За одним или двумя незначительными исключениями, вся история округло-сводчатой нормандской готики охватывает период менее чем в столетие. Известно, что ни одно строительство в этом стиле не было начато ранее 1050 года, а до 1150 года остроконечный стиль вытеснил его в его родной провинции. Действительно, с практической точки зрения, все великие и типичные примеры относятся к последним пятидесяти годам 11 века. Это был период большого возбуждения и процветания норманнов, которые, наконец обосновавшись в этой плодородной провинции, не только поставили своих герцогов в равное положение с любой из держав, существовавших тогда во Франции, но и завоеванием Англии возвысили своего вождя до значимости и ранга, превосходящего любого другого властителя в Европе, за исключением германских императоров того времени, с народом которых они были, фактически, как по расе, так и по политике, более тесно связаны, чем с теми, среди кого они поселились.



611. Триапсальная церковь в Керквилле. (Из "Нормандии" Доусона Тернера.)

В Нормандии есть две исключительные церкви, о которых не стоит обходить молчанием: одна - это небольшая трехместная молельня в Сент-Вандрилле; другая - похожая, но несколько более важная церковь в Керквиле, недалеко от Шербура, на побережье Бретани. Оба они грубы и просты по своим очертаниям и орнаментам; они построены из той любопытной елочной кости или диагональной каменной кладки, которая указывает на глубокую древность, и во всех существенных отношениях отличается от работ норманнов, когда они вступили во владение провинцией. Действительно, как и описанные выше церкви переходного периода, их следует рассматривать как религиозные сооружения жителей до этого вторжения; и если они демонстрируют какое-либо сходство с каким-либо другим стилем, то искать его следует в Бельгии и

Германии, а не где-либо в пределах границ Франции.

Среди старейших на вид зданий чисто нормандской архитектуры находится церковь Лери, недалеко от Пон-де-л'Арш. Насколько известно, это единственный храм с простым туннелем-сводом, и он такой массивный и опирается на опоры такой необычной прочности, что придает ему вид огромной древности. Однако нет веских оснований полагать, что она действительно старше часовни Лондонского Тауэра, на которую она похожа во многих отношениях, хотя последняя имеет несколько более легкую архитектуру.



Переходя от этого, мы переходим к серии по меньшей мере из пяти важных церквей, все они были возведены во второй половине 11 века. Первая из них - церковь Жюмьеж, западная оконечность которой была в основном возведена Робертом, впоследствии епископом Лондона и, наконец, архиепископом Кентерберийским. Его точная дата не очень хорошо известна, хотя строительство, вероятно, было начато до 1050 года и, безусловно, демонстрирует гораздо более грубый и менее законченный архитектурный стиль, чем любая из более поздних церквей. Сомнительно, чтобы когда-либо предполагалось возвести свод над нефом, однако стены и опоры гораздо массивнее, чем в церквях Кана или Бочервиля, расположенных в непосредственной близости от него. Последнее, как мы знаем, было начато в 1050 году и завершено в 1066 году. Эта церковь до сих пор сохраняет в прекрасном состоянии завершенности все черты нормандской церкви того времени — единственной частью, более современной, являются две западные башенки, построенные по крайней мере столетием позже.

Следующим в серии является хорошо известное аббатство о-Хомм, или собор Святого Стефана, в Кане (гравюра на дереве № [612](#)), начатое Вильгельмом Завоевателем в 1066 году в благодарность за его победу при Гастингсе и посвященное одиннадцать лет спустя. Затем следуют братская церковь Троицы, или аббатство-о-Дам, построенное в 1083 году, и приходская церковь Святого Николая в Кане, построенная в следующем году. Эти два последних были почти наверняка завершены в пределах 11 века.

Из всех них самой прекрасной является церковь Святого Стефана, которая является первоклассной церковью, ее крайняя длина составляет 364 фута. Первоначально он не был таким длинным и заканчивался апсидой, как показано на плане, рис. 1, которая примерно столетие спустя была заменена шеветом, как показано на рис. 1. 2. Это, однако, было новшеством — все круглые готические церкви в Нормандии изначально строились с апсидами, и я не знаю ни одного экземпляра шевета в провинции. Это обстоятельство указывает скорее на Германию, чем на соседние районы Франции в качестве источника нормандского стиля — действительно, все устройство этой церкви больше похоже на рейнские базилики, например, на Шпили, чем на любую из тех церквей, которые мы до сих пор находили в пределах самой Франции. В Жюмьеже это еще более примечательно, чем даже здесь. Однако ни в одном из них нет двух апсид, и боковые входы вообще не используются; напротив, западный конец, или тот, что напротив алтаря, всегда, как и в настоящей базилике, является главным входом. В Нормандии мы обычно находим его по бокам от двух башен, которые придают ему достоинство и значимость, которых нет ни в одном из тех стилей, которые мы рассматривали. Эти западные башни впоследствии стали во Франции важнейшими элементами внешней архитектуры церквей, хотя ни в коем случае не ясно, откуда они взялись. Они определенно не имеют ни итальянского, ни немецкого происхождения и не принадлежат ни к одному из тех стилей южных провинций Франции, которые мы описывали. Церкви Оверни - это те, которые, возможно, ближе всего подходят к ним.

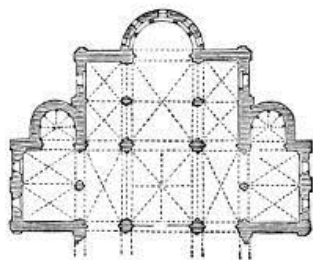


Рис. 1. Первоначальная Восточная оконечность.

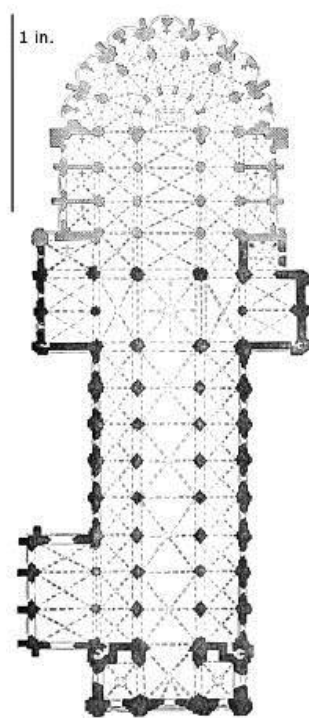


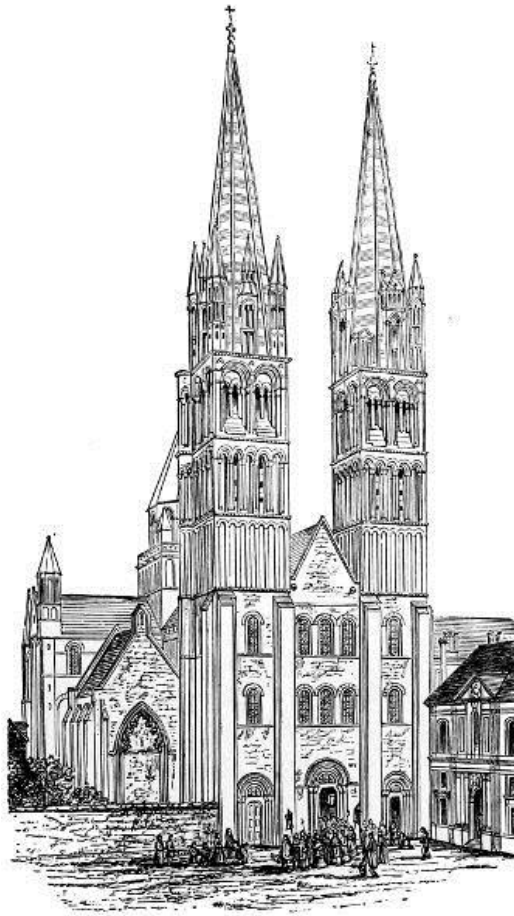
Рис. 2.

612. План церкви Святого Стефана, Кан. (Из Раме, "История архитектуры".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В целом представляется наиболее вероятным, что западные фасады нормандских церквей были заимствованы с фасадов Германии, а башни пристроены для придания им достоинства. Как видно из вида (гравюра на дереве № [613](#)), в соборе Святого Стефана в Кане эта особенность хорошо обозначена; поскольку, хотя шпили, по-видимому, были добавлены одновременно с шеветом, башни, которые их поддерживают, очевидно, принадлежат оригинальному проекту. Их можно рассматривать как прототипы фасадов почти всех готических соборов Франции. Эти западные башни в конечном итоге вытеснили попытку поднять главную внешнюю особенность церквей на пересечении нефа с трансептами, как это было сделано на юге, и сделали западный фасад наиболее важной частью не только с точки зрения декора, но и с точки зрения фактической высоты. Здесь, как и по всему Северу Франции, за исключением церквей в Руане, центральная башня низкая и сравнительно незначительная, едва ли даже претендующая на объединение с башнями западного фасада.

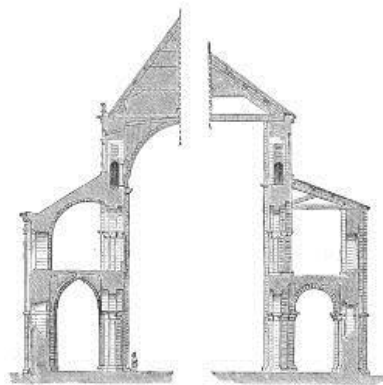
#### ПЕРЕСЕКАЮЩИЕСЯ СВОДЫ.

Поскольку во Франции мало церквей, которые так полно иллюстрируют трудности пересечения сводов и борьбу средневековых архитекторов за их преодоление, как собор Святого Стефана в Кане, то, возможно, ясности дальнейшего будет больше, если мы сделаем паузу в нашем повествовании, чтобы объяснить, что это было.

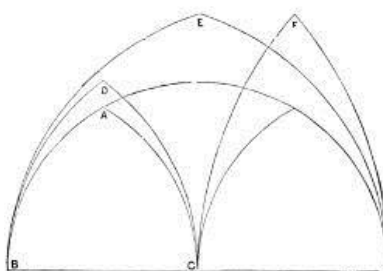


613. Западный фасад собора Святого Стефана, Кан. (Из "Нормандии" Пугина и Бриттон.)

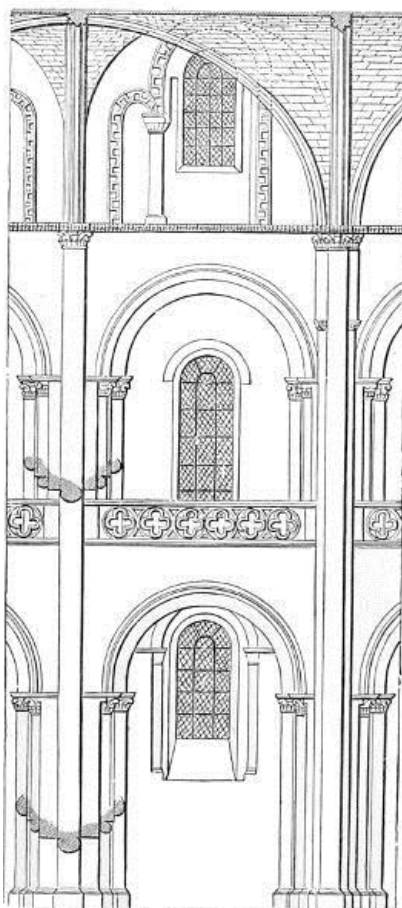
Описанные до сих пор церкви имели простые туннельные своды либо круглой, либо заостренной формы, либо, не имея боковых нефов, были перекрыты квадратными пересекающимися сводами равных размеров с каждой стороны. Первый план был допустим на ярком Юге, где света требовалось не так много, но второй способ лишил церкви нескольких элементов, которые всегда считались важными предпосылками внутреннего стиля архитектуры. Без контраста в высоте между центральным и боковыми проходами истинный эффект от размеров был бы невозможен. Без внутренних колонн поэзия пропорций была невозможна, а без передвижного зала процессии теряли свой смысл. Поскольку отсеки проходов были квадратными, с ними не возникло никаких трудностей ; но поскольку центральный проход был выше и шире, возникла необходимость либо игнорировать все альтернативные опоры прохода и разделить центральную крышу поровну на квадраты, либо пойти на какой-то компромисс. Эта трудность не была преодолена до тех пор, пока не была введена остроконечная арка; но тем временем очень поучительно наблюдать за различными попытками, которые были предприняты, чтобы ее избежать.



614. Рис. 1, после прыжка; Рис. 2, перед прыжком. Секция нефа Святого Стефана, Кан.



615. Схема перекрытия.



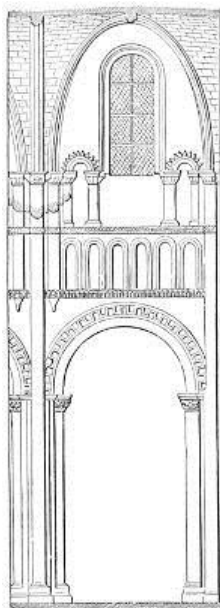
## 616. Возвышение купола нефа Святого Стефана, Кан. (Из Пугина.)

Нет никаких сомнений в том, что нормандские архитекторы с истинно готическим чувством всегда предполагали, что их церкви в конечном итоге должны быть сводчатыми, и готовили их соответствующим образом, хотя во многих случаях они были построены с деревянными крышами или какими-то компромиссами. Даже в Жюмьеже дополнительные опоры были укреплены, и намерение там и в других случаях, по-видимому, состояло в том, чтобы перекинуть каменную арку через неф, чтобы нарушить плоскую линию крыши и придать ей, по крайней мере, определенный постоянный характер. В аббатстве о-Хомм, Кан, даже это, по-видимому, не предпринималось в первую очередь. Сводчатые шахты были подняты прямо вверх и сделаны для поддержки деревянных ферм, как показано справа на схеме (гравюра на дереве № [614](#)).<sup>[346]</sup> Однако, возможно, намерение состояло в том, чтобы вырезать их, когда настанет время возведения хранилища. В Англии они часто остаются, но редко, если вообще когда-либо, остаются в Нормандии. Следующим шагом было возведение четырехстороннего свода над нефом и простой арки, поддерживающей его вершину над промежуточной шахтой. Вскоре стало ясно, что это ошибка, и на самом деле это была всего лишь временная уловка. В результате в Кане был принят компромисс, который пояснит Гравюра на дереве № [616](#) — было введено нечто вроде промежуточного свода, исходящего из альтернативных опор.<sup>[347]</sup> Механически это было правильно, художественно - мучительно неправильно. Он представил и провозгласил ряд чисто конструктивных особенностей, без художественного оформления или приятных линий, и в целом настолько ясно продемонстрировал простые механические конструктивные недостатки крыши, что это было крайне неприятно. Однако, прежде чем они смогли добиться даже этого, боковые проходы пришлось заново перекрыть остроконечными арками, чтобы перенести центр тяжести выше. Над галереей был перекинут наполовину свод, как показано на рис. 1, на левой стороне гравюры на дереве № [614](#), и вся верхняя конструкция значительно укреплена. Когда все это было сделано, они рискнули выполнить то, что практически представляло собой, как будет видно из плана (гравюра на дереве № [612](#)) и фасада (гравюра на дереве № [616](#)), четырехсторонний свод с промежуточной вставкой, которая, однако, не была ни ребром, ни отсеком свода, а чем-то средним между ними; и, несмотря на всю изобретательность, проявленную к этому в Германии, Франции и Англии в 11-м и начале 12-го веков, это никогда не производило полностью удовлетворительного эффекта, пока наконец на помощь пришла остроконечная арка. Из диаграммы (гравюра на дереве № [615](#)) легко увидеть, как введение остроконечной арки устранило эту трудность. Во-первых, предположим, что большой свод остается круглым, два сегмента одной окружности,  $ab$ ,  $ac$ , поднимают пересекающийся свод почти на высоту поперечного, или его можно было бы с такой же легкостью поднять на ту же высоту, что и у  $d$ . Когда оба были заострены, как у  $e$  и  $f$ , было легко сделать их относительную высоту такой, какую выберет архитектор, не форсируя и не вводя каких-либо неприятных изгибов. Таким образом, отсеки сводов центрального нефа были сделаны такой же ширины, как и отсеки боковых проходов, каким бы ни был их пролет, и каждый отсек или ниша представляли собой законченный проект сам по себе, без привязки к соседним с ним по обе стороны.

Расположение внутренних помещений нефа этой церкви по высоте можно понять по гравюре на дереве № [616](#), где видно, что проходы низкие, а над ними проходит большая галерея - особенность, распространенная в Италии, но редкая в Германии. Его введение, возможно, было вызвано либо желанием увеличить вместимость, либо просто для увеличения высоты, поскольку очевидно, что арка на всю высоту боковых проходов и галереи была бы необычайно узкой и неудобной. Это была одна из тех трудностей, которые удалось преодолеть только с введением стрельчатой арки; но которая, когда бы ни была предпринята попытка в круглом стиле, приводила к очень неприятным и неестественным

эффектам. Однако это могло быть вызвано примыкающими галереями, которые, как мы находим, так часто используются в южных церквях. Как бы то ни было, два этажа нефов заполняют высоту гораздо приятнее, чем это мог бы сделать один, и поднимают опору до самого выступа главного свода нефа.

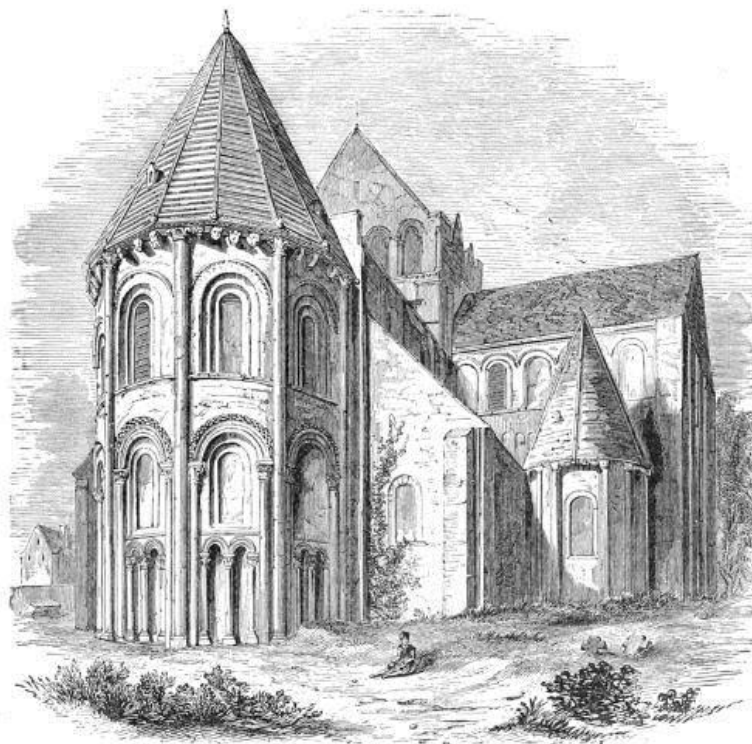
Худшей особенностью этого фасада (Гравюра на дереве № [616](#)) является верхний этаж, где из-за трудностей со сводчатым перекрытием получилась кособокость, очень разрушающая истинный архитектурный эффект, и здесь ее можно простить только из-за трудностей, присущих первой попытке.



617. Купе, аббатство о-Дам, Кан. (От Пугена.)

За двадцать или тридцать лет, прошедших между строительством церкви Святого Стефана и аббатства-о-Дам, по-видимому, был достигнут огромный прогресс в направлении нового стиля, о чем свидетельствует пристроенное возвышение одного из отделений нефа последнего. Большая галерея опущена, боковые проходы сделаны выше, простенки более легкими и декоративными. Трифорий представляет собой простой проход под верхними окнами, устроенный таким образом, чтобы свет не попадал ни в одну часть церкви. Даже своды, хотя в некоторых частях шестигранные, в других демонстрируют большое приближение к четырехсторонним сводам последующей эпохи; это, однако, достигается за счет опускания главного свода до уровня бокового, а не за счет подъема боковых арок до уровня центрального, как это было сделано впоследствии. Наибольшее изменение произошло в богатстве и элегантности деталей, которые демонстрируют большой прогресс в направлении более декоративного стиля, который вскоре вошел в обиход.





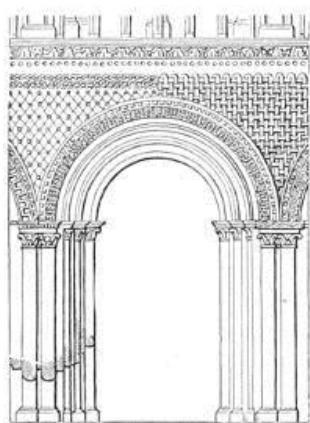
618. Восточная оконечность Сент-Николаса, Кан. (Из "Нормандии" Доусона Тернера.)

Приходская церковь Святого Николая в Кане, естественно, более простая, чем любое из этих королевских аббатств. Это свидетельствует о значительном прогрессе в строительстве и заслуживает гораздо большего внимания, чем ему уделялось до сих пор. Насколько мне известно, это единственная церковь в Нормандии, сохранившая первоначальное внешнее покрытие своей апсиды. Он состоит, как показано на гравюре на дереве (№ [618](#)), из высокой пирамидальной каменной крыши, повторяющей на востоке многоугольную форму апсиды и расширяющейся на один пролет к западу. При осмотре центральной башни становится ясно, что это не был первоначальный уклон церковной крыши, которая во всех нормандских церквях была почти такой же низкой, как в церквях Оверни. В данном случае крыша над апсидой представляла собой нечто вроде полушпиля, установленного над алтарем, чтобы внешне подчеркнуть важность той части церкви, которая находится под ним. По внешнему виду он идентичен многоугольным конусам в Озерах, упомянутым ранее. В Бурже и других местах Франции подобные конусы встречаются над часовнями и алтарями; но в большинстве случаев их убрали, вероятно, из-за какого-то дефекта конструкции или из-за того, что они не гармонировали с деревянными крышами остальной части церкви. На самом деле они были оригиналами шпилей, которые впоследствии вошли в такую моду, и поэтому их история была бы интересной, если бы ее должным образом изучили.

Кафедральный собор Байе в нынешнем виде значительно современнее любого из них; от церкви Одо, брата Завоевателя, не осталось ничего, кроме нижней части западных башен и еще более древнего склепа. Опорные арки нефа относятся к первой половине 12 века, остальная часть церкви - к перестройке, которая была начата в 1157 году, после того как город был сожжен, а собор значительно поврежден солдатами Генриха I. В это время апсиду убрали, чтобы освободить место для шевета, который является одним из самых красивых образцов ранней остроконечной готики, найденных во Франции, и намного превосходит своего конкурента в аббатстве о-Хомм в Кане. В церкви в Кане, вероятно, была произведена переделка для размещения могилы Завоевателя, когда к его останкам начали проявлять то почитание, в котором он сам был отказан себе при смерти. Здесь, однако, того же мотива, по-



видимому, не существовало, и более вероятно, что расширение было вызвано огромным увеличением числа священнослужителей в течение 11 и 12 веков, что потребовало большего хора для их размещения. Из расположения хоров мы знаем, что первоначально в нефе была большая галерея над боковыми нефами и, следовательно, низкий нижний этаж. Но еще до того, как он был перестроен, в конце 12-го или начале 13-го века, французскими архитекторами овладела мания расписного стекла, и все архитектурные приличия были принесены в жертву этому способу оформления. В данном случае мы не можем удержаться от противопоставления солидного величия цоколя скудным и утонченным формам надстройки, хотя впоследствии это смягчение было доведено до еще большей степени в других примерах.



619. Нижнее отделение, Неф, Байе. (Из Пугина.)

Подгибание шпангоутов нижних арок (Гравюра на дереве № [619](#)) - еще одна заслуживающая внимания особенность, иллюстрирующая историю стиля. До появления расписного стекла стены всех церквей Северной Европы были покрыты фресками или росписями в стиле темпер, как это было тогда и происходит по сей день в Италии. Но когда в обиход вошли цветные окна, сразу же почувствовалась сравнительная скучность прежнего способа отделки, и использование цвета ограничилось более ярким прозрачным материалом. Необходимо было найти замену настенной росписи, и наиболее очевидным решением было высечь на камне те же узоры, которые было принято наносить на них. Действительно, была предпринята попытка усилить эффект этой резьбы путем нанесения линий цветной мастикой или цементом; но вскоре процесс оказался не только очень дорогим, но и крайне неэффективным, и впоследствии уступил место скульптурным фигурам на узорных панелях. Эти украшения легко заполняли очень небольшие участки стены, которые не были заняты ни окнами, которые были значительно увеличены, ни конструктивными опорами здания. Однако теперь, когда этот цвет исчез как со стен, так и с окон, это покрытие придает архитектуре нижнего этажа необычайно богатый и приятный эффект и в сочетании с массивностью и разнообразным богатством самих опор делает это здание почти уникальным образцом нормандской аркады и одним из самых красивых, дошедших до нас.

Хочется надеяться, что этих примеров достаточно, чтобы ознакомить с общими характеристиками стиля, который в то же время представляет большой интерес для английского читателя из-за своей близости к нашим берегам и из-за своего влияния на нас самих, хотя он сравнительно настолько знаком, что требует меньше иллюстраций, чем многие другие. Помимо описанных выше примеров, можно было бы привести множество других образцов нормандской архитектуры, дополняющих детали серии, от грубой простоты Жюмьежа до тщательно продуманного богатства нефа Байе, и демонстрирующих быстроту прогресса и смелость в обращении с предметом, которые вряд ли превзойдены в последующую эпоху; но все же, со всеми его разработками, это можно рассматривать только как первую грубую попытку сформировать стиль архитектуры, который был вытеснен до того, как его принципы начали пониматься, и утрачен до того, как он получил какие-либо из тех завершающих штрихов, которые составляют великий элемент красоты во всех более совершенных стилях.

## ГЛАВА VIII.

### ФРАНКСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### Содержание.

Историческая справка—Стрельчатая арка—Масонство—Средневековые архитекторы.

История архитектуры Центральной, или франкской, провинции сильно отличается от любой из тех, которые мы до сих пор рассматривали. В конце V века весь Север Франции был захвачен Хлодвигом и его франками, а после его смерти в 511 году его владения были разделены на четыре королевства, столицами которых были Мец, Париж, Суассон и Орлеан. Если мы возьмем эти города за центры и сложим их районы вместе, они правильно представят границы архитектурной провинции, в которую мы сейчас вступаем. С различными колебаниями, иногда одно королевство, иногда два или даже три были поглощены одним, они, наконец, были объединены при Пипине в 748 году только для того, чтобы освободить место для воцарения Карла Великого и его универсальной империи над всеми готскими районами Европы, за исключением Англии и Испании.

С королями Меровингов мы не имеем ничего общего; они не оставили ни единого здания, по которому можно было бы судить о состоянии искусства во время их правления — (они, должно быть, были арийцами *pursang*) — и нельзя с полным основанием сказать, что наша история даже началась во Франции с Карла Великого. Его восшествие на престол знаменует эпоху, к которой археолог может надеяться отследить инкунабулы стиля, но пока во Франции не найдено ни одного здания, которое можно с уверенностью отнести к его правлению. Неф в Монтье-ан-Дер, Бассевр в Бове и другие здания, возможно, приближаются к его возрасту по древности, но мы должны отправиться во времена Капета (987 г.), прежде чем найдем что-либо, что можно рассматривать как зародыш того, что последовало.

Это может быть в значительной степени следствием неразберихи и анархии, последовавших за смертью Карла Великого; а также слабости королей, дезорганизации народа и опустошительных действий норманнов и других варваров, в результате чего ни одна часть Франции не оказалась в менее благоприятном положении для развития искусства мира, чем та, которая, как можно было ожидать, будет играть ведущую роль во всем. Таким образом, в то время как само разграбление Центральной провинции позволило норманнам, с одной стороны, воздвигнуть и поддерживать могущественное государство и украсить его памятниками, которые до сих пор вызывают наше восхищение, а организация бургундских монахов, с другой стороны, способствовала развитию искусства мира в масштабах, едва известных до их времени в Северной Европе, Центральная Франция оставалась неспособной даже к самообороне, и тем более к возведению памятников постоянного великолепия.

Несомненно, в этой провинции были здания в романском стиле, но они были немногочисленны и незначительны по сравнению с теми, которые мы описывали, либо на Юге, либо в Нормандии и Бургундии. Даже в Париже огромная церковь Сен-Жермен-де-Пре, место захоронения прежних королей и, по-видимому, самое великолепное здание столицы, была не более 50 футов в ширину и 200 в длину до перестройки ее шевета в остроконечном

стиле и не обладала выдающимися чертами архитектурной красоты. Святая Женевьева была еще меньше и не столь великолепна; а если там и был собор, то настолько незначительный, что о нем не упомянул ни один современный историк.

Некоторые столицы провинций, вероятно, обладали соборами определенной протяженности и великолепия. Все они, однако, были признаны настолько неподходящими великолепным вкусам 12-го и 13-го веков, что их снесли и перестроили в более широком масштабе; и только из небольших фрагментов деревенских церквей мы узнаем, что округлый готический стиль действительно был когда-то распространен в провинции и обладал чертами, в зависимости от местности, более или менее напоминающими соседние стили. Эти следы действительно настолько скудны, что вряд ли стоит приводить здесь те немногие наблюдения, которые могли бы быть сделаны относительно округлых готических стилей, встречающихся в пределах провинции.<sup>[348]</sup>

Такое положение дел сохранялось вплоть до правления Луи ле Гро в 1108-1136 годах, при котором монархия Франции начала возрождаться. Этот монарх своей деятельностью и умом в значительной степени восстановил авторитет центральной власти над независимыми в то время вассалами короны. Это продвинулось еще дальше при его преемнике Луи ле Жени (1137-1179), хотя, возможно, в большей степени это было связано со способностями аббата Сугера, чем с любым из этих монархов. Похоже, он был одним из тех великих людей, которые иногда появляются в критические моменты истории своей страны, чтобы направлять и восстанавливать то, что в противном случае могло бы быть предоставлено слепому случаю и погибнуть из-за отсутствия выдающегося ума. При Филиппе Августе страна продвигалась вперед гигантскими шагами, пока при Людовике Святом не достигла вершины своего могущества. В течение столетия после этого оно держалось благодаря данному ему импульсу и почти без внешних признаков той слабости, которая проявилась в той быстроте, с которой вся мощь нации развалилась на куски под первым грубым ударом, нанесенным в 1346 году в Креси рукой Эдуарда III.

За этим великим событием последовало более столетия анархии и неразберихи, и, возможно, период английских войн можно считать самым катастрофическим за всю историю Франции, поскольку предыдущие два столетия были самыми блестящими. Когда она избавилась от этих неприятностей, она уже не была прежней. Дух средневековья исчез. Простой веры и гигантской энергии времен правления Филиппа Августа и Людовика Святого не было при Людовике IX и его бесславных преемниках. С восшествием на престол Франциска I. наступило новое положение дел, приведшее к полному уничтожению всего, что было раньше, по крайней мере, в искусстве.

Совершенствование архитектуры, в точности соответствовавшее улучшению политического положения страны, началось с Луи ле Гро и продолжалось до правления Филиппа Валуа (с 1108 по 1328 год). Именно в течение двух столетий, составляющих этот период, была изобретена остроконечная архитектура, которая стала стилем не только Франции, но и всей Европы в Средние века; и является, *по преимуществу*, европейским готическим стилем. Причину такого превосходства следует искать отчасти в случайном превосходстве нации, которой принадлежал стиль в этот критический период, но в большей степени в художественных чувствах их расы; а также потому, что стиль был признан наиболее подходящим для воплощения определенных религиозных форм и декоративных принципов, которые были распространены в то время и которые будут отмечены по мере продолжения.

Таким образом, стиль, о котором идет речь в этой главе, - это стиль, который начался со строительства аббатства Сен-Дени Шугером, а.д. 1144 г.н.э.<sup>[349]</sup>, кульминацией которого стало строительство Сент-Шапель в Париже Людовиком Святым в 1244 году и который получил наибольшую завершенность при завершении хора Святого Уана в Руане Марком

д'Аржантом. , в 1339 году. Стрельчатые арки можно найти в Центральной провинции, а также по всей Франции еще до времен аббата Сугера; но это всего лишь эксперименты каменщиков, боровшихся со строительными трудностями, и остроконечный стиль продолжал практиковаться в течение более полутора столетий после завершения строительства хора Сент-Уэн, но уже не в чистом и энергичном стиле более раннего периода. В дальнейшем это больше напоминает попытки национального стиля приспособиться к новым вкусам и новым чувствам и удержаться с помощью неподходящих приспособлений против нововведений иностранного стиля, который должен был его вытеснить и влияние которого ощущалось задолго до его определенного появления.

Источники, из которых была взята остроконечная арка, неоднократно упоминались на предыдущих страницах. Это тема, по которой было сказано и написано гораздо больше, чем того требовала реальная важность вопроса. В остроконечной архитектуре почти не было сделано ничего такого, чего уже не было сделано в стилях с круглой аркой. Конечно, нет ничего такого, чего нельзя было бы сделать, по крайней мере, почти так же хорошо, а многие вещи - намного лучше, придерживаясь полной, а не сломанной арки. Соединение и компаундирование опор уже было доведено до большого совершенства, и возложение отдельной функции на каждый персонал уже стало незыблемым принципом. Своды тоже были почти идеальными, за исключением того, что главные своды были либо шестигранными, либо шестиклеточными, а не четырехсторонними, как они стали впоследствии; улучшение, безусловно, но не такое уж важное. Ребристые своды были величайшим усовершенствованием, которое средневековые архитекторы внесли в римские своды, придав не только дополнительную прочность конструкции, но и очевидную энергичность и выразительность своду, что является одной из величайших красот стиля. Эта система часто использовалась до появления стрельчатой арки. Различные и последовательные плоскости декора также были одним из средневековых изобретений, которое было доведено до большого совершенства в круглых готических стилях, чем в остроконечных. Действительно, это факт, что, за исключением узоров на окнах и, возможно, башенок и летящих контрфорсов, в остроконечном стиле нет ни одной важной особенности, которая не была бы изобретена и широко использовалась до его появления. Даже из окон, которые являются важными чертами нового стиля, безусловно, самыми прекрасными являются круглые или колесообразные окна, в которых нет ничего заостренного и которые всегда неудобно помещаются в заостренные отсеки, в которые они помещены. В окнах меньшего размера также, безусловно, самым красивым и конструктивно подходящим узором является тот, где в выступы стрельчатых окон вставлены круги. Но после того, как были опробованы сотни экспериментов и приемов, трудность превращения этих кругов в сферические треугольники осталась, а неприятная форма, к которой неизбежно привело их несогласие, в конечном счете оказалась настолько невыносимой, что архитекторы были вынуждены отказаться от красивого конструктивного геометрического рисунка в пользу плавной или яркой формы; и эта последняя была настолько плохо приспособлена к каменному строительству, что от этого метода вообще отказались. Этих и многих других трудностей можно было бы избежать, если бы архитекторы придерживались формы цельной арки; но, с другой стороны, следует признать, что заостренные формы придавали легкость конструкции, которая была непреодолимым стимулом для ее принятия; и особенно для французов, которые всегда считали высоту главным элементом архитектурного эффекта, она предоставляла легкое средство для достижения этой цели. Его самым большим преимуществом была легкость, с которой любую требуемую ширину можно было сочетать с любой требуемой высотой. Обладая такой способностью к адаптации, архитектор был волен предаваться всей необузданности самой буйной фантазии, едва сдерживаемой какими-либо конструктивными потребностями выполняемой им работы. Было ли это действительно преимуществом или нет, не совсем ясно. Более жесткая уздечка

фантазии дизайнера, несомненно, привела бы к созданию более чистого и строгого стиля, хотя мы могли бы быть лишены некоторых из тех живописных эффектов, которые так очаровывают в готических соборах, особенно когда их резкость смягчена временем и освящена ассоциациями. Однако, оценивая стиль, мы должны быть осторожны, чтобы не сковывать свое суждение подобными ассоциациями. Во всем этом нет ничего, что нельзя было бы так же легко применить к круглым, как и к стрельчатым аркам, и действительно, это, несомненно, было бы так применено, если бы какой-либо из стилей с круглыми арками достиг зрелости.

Гораздо важнее, чем введение стрельчатой арки, было изобретение расписного стекла, которое действительно является важным формирующим принципом готической архитектуры; настолько, что в названии было бы больше смысла, если бы оно называлось *“стиль расписного стекла”* вместо стиля стрельчатой арки.

Во всех более ранних попытках создания остроконечного стиля, о которых упоминалось на предыдущих страницах, остроконечная арка ограничивалась сводами, арками-опорами и просто конструктивными деталями, в то время как декоративные детали, особенно окна и дверные проемы, все еще были круглыми. Окна были маленькими и располагались на значительном расстоянии друг от друга, очень маленькой поверхности отверстий, заполненных простым белым стеклом, было достаточно, чтобы пропускать весь свет, который требовался для целей здания, в то время как большее количество разрушило бы эффект из-за того яркого белого света, который сейчас так отвратителен в большинстве наших великих соборов. Однако, как только появилось окрашенное стекло, положение дел изменилось: сначала окна были увеличены до такой степени, насколько это считалось возможным, без ущерба для сохранности окрашенного стекла, учитывая известные тогда несовершенные средства его крепления.<sup>[350]</sup> Были оставлены все круговые планы и введены многоугольные апсиды и часовни шевета; и, наконец, окна были сделаны так, чтобы занимать как можно больше всей каждой грани этих многоугольных апсид, линии верхней части окна пришли внутри в такой тесный контакт с линиями свода, что было почти невозможно избежать их соответствия друг другу. Таким образом, окна приняли заостренную форму, уже принятую по конструктивным соображениям в сводах. Это стало еще более необходимым, когда вошло в моду группировать два или три простых окна вместе, образуя одно; и когда те участки стены, которые отделяли эти окна одно от другого, превратились в средники, а верхнюю часть - в узор, пока фактически вся стена не была занята этим новым видом декора.

Что касается внутренней архитектуры, то изобретение окрашенного стекла было, пожалуй, самым красивым из когда-либо созданных. Расписные плиты ассирийских дворцов представляют собой сравнительно слабую попытку добиться того же эффекта. Иероглифы египтян были гораздо менее великолепны и завершены; ни расписные храмы греков, ни мозаики и фрески итальянских церквей не могут сравниться с блестящим эффектом и праздничным великолепием окон совершенного готического собора, где вся библейская история была написана всеми оттенками радуги искренней рукой веры.

К сожалению, ни в одном соборе расписное стекло не сохранилось с такой полнотой; и первоначальное намерение архитекторов понято настолько слабо, что мы довольствуемся восхищением простой поверхностью белого стекла и рассматриваем его как подходящее заполнение ажурных окон, точно так же, как наши отцы считали, что побелка была не только самым чистым, но и лучшим способом украшения готического интерьера. Что еще хуже, современные архитекторы, строя готические церкви, заполняют их стены большими отверстиями из этого стекла, не задумываясь о том, что галерея картинных рам без самих картин - это, в конце концов, жалкая выставка; но мы настолько утратили всякое подлинное чувство к искусству, что его абсурдность сейчас нас не поражает.

Однако будет невозможно понять то, что последует дальше, если мы не примем во внимание, что все окна во всех церквях, возведенных после середины XII века, по крайней мере, предназначались для заполнения расписным стеклом, и что основным и руководящим мотивом всех изменений, впоследствии внесенных в архитектуру того времени, было получение как можно большего пространства и наилучшего расположения для его показа.

## МАСОНСТВО.

Институт масонства - это еще один вопрос, по которому, как и по изобретению стрельчатой арки, было сказано гораздо больше, чем того заслуживает реальная важность предмета вообще. Тем не менее, эта тема считалась настолько важной, что невозможно обойти ее здесь без некоторой ссылки, хотя бы для того, чтобы объяснить, почему так мало внимания уделяется ее влиянию или важным именам, которые с ней связаны.

До середины 12-го и начала 13-го века общепризнано, что корпорация масонов не была достаточно организована, чтобы оказывать большое влияние на искусство. Предполагается, что в то время это приобрело большее значение и стало главной направляющей причиной великих перемен, которые тогда произошли в архитектуре. Те, кто придерживается этой точки зрения, забывают, что в то время все ремесла были организованы одинаковым образом и что гильдия каменщиков ничем существенным не отличалась от гильдии сапожников или шляпников, портных или виноделов — у всех были свои хозяева и бывшие мастера, свои надзиратели и другие должностные лица, и набирались они из числа подмастерьев, которые были вынуждены пройти годы испытательного срока, прежде чем их допустили к занятиям своим искусством.

Но хотя их организация была одинаковой, характер их занятий требовал от каменщиков одного очень существенного различия, поскольку все обычные профессии были местными, а занятие ими ограничивалось местностью, где проживали торговцы, строители, напротив, были вынуждены идти туда, где предстояло выполнить какую-либо большую работу.

Таким образом, сапожники, портные, пекари и другие жили среди своих покупателей, причем именно в таком количестве, какое требовалось для удовлетворения их обычных постоянных потребностей. Это правда, что подмастерья путешествовали, чтобы освоить свою профессию и посмотреть мир, прежде чем остепениться, но после этого каждый возвращался в свой родной город или деревню, а затем обосновывался среди своих друзей или родственников, где его знали все и где он сразу занял свое место без дальнейших проблем.

С каменщиком дело обстояло иначе: его работа никогда не приходила к нему самому, и он не мог выполнять ее в собственном доме; он всегда был вынужден ходить на работу; и когда в каком-нибудь городе нужно было возвести какую-нибудь большую церковь или здание, что было не по силам обычным местным торговцам, посылали за каменщиками, и они стекались со всех соседних городов и округов в поисках работы.

В то время, когда письменность была почти неизвестна среди мирян, и ни один масон из тысячи не умел ни читать, ни писать, очевидно, важно найти какой-нибудь способ, с помощью которого масон, направляющийся на свою работу, мог бы по дороге заручиться помощью и гостеприимством своих братьев-масонов и с помощью которого он мог бы получить свой ранг сразу по прибытии в ложу, не проходя утомительных экзаменов и не давая практических доказательств своего мастерства. Для этой цели был изобретен набор тайных знаков, которые позволяли всем масонам узнавать друг друга как таковых, и с помощью которых также каждый человек мог сообщить о своем ранге людям аналогичного ранга без дополнительных хлопот, кроме ручного знака или произнесения какого-нибудь



общепринятого пароля. В других профессиях было что-то в том же роде, но им никогда не было необходимости заниматься этим в той же степени или практиковать это так часто, как каменщикам, поскольку они по большей части проживали в одном и том же месте и знали друг друга лично. Каменщики, которые таким образом в силу обстоятельств стали более организованными, чем представители других профессий, были людьми, сведущими в искусстве обтесывания и огранки камней, знакомыми со всеми недавними изобретениями и усовершенствованиями, связанными с их профессией, и способными выполнять любую работу, которую им могли поручить, хотя они, по-видимому, никогда не пытались осуществлять свое призвание иначе, как под руководством какого-нибудь вышестоящего лица, либо епископа, либо аббата, либо опытного мирянина. В то время, о котором мы говорим, а это была великая эпоха готического искусства, не было ни одного случая, когда каменщика любого ранга привлекали для создания рисунков, а также для выполнения работ.

Нам в 19 веке, среди которых подавляющее большинство действительно не знает, что такое истинное искусство, может показаться странным, что шесть веков назад выдающиеся люди, не получившие специального образования для профессии архитектора и обладающие только талантом и хорошим вкусом, были способны на такие обширные и превосходные проекты; но небольшое размышление покажет, как легко проектировать, когда искусство находится на правильном пути.

Если, к примеру, мы возьмем собор, любой из серии — скажем, парижский; когда он был завершен или почти завершен, было легко увидеть, что, несмотря на улучшение по сравнению с теми, что предшествовали ему, в его конструкции было много вещей, которые могли бы быть лучше. Боковые проходы были слишком низкими, галерея - слишком большой, кладовая - недостаточно просторной для демонстрации расписного стекла и так далее. Давайте теперь предположим, что епископ Амьенский в тот период принял решение о возведении своего кафедрального собора. Ему или его мастеру-каменщику было легко высказать эти критические замечания, а также понять, как можно избежать этих ошибок; они легко могли видеть, где можно было бы сэкономить ширину, особенно в нефе, и где небольшая дополнительная высота и небольшая дополнительная длина улучшили бы эффект от целого. В ходе парижских работ также были спроектированы некоторые капители или принята какая-то новая форма опор, которые были улучшениями по сравнению с предыдущими примерами, и опыт, накопленный при строительстве арок и сводов, также позволил бы добиться большей уверенности и мастерства. Все это, конечно, будет использовано в новом соборе; и без составления чертежей, руководствуясь только общими указаниями относительно плана и размеров, каменщики могли бы продолжить работу, и, внося все новые усовершенствования по мере ее продвижения, они неизбежно привели бы к лучшему результату, чем любой из предшествовавших, без какого-либо особого мастерства со стороны мастера-каменщика или его работодателя.

Если бы после этого был построен третий собор, он, конечно, содержал бы все усовершенствования, сделанные во время строительства второго, и все исправления, которые предполагали его результаты; и таким образом, хотя искусство было действительно прогрессивным, для строительства таких зданий, какие мы находим, не требовалось ни большого индивидуального мастерства, ни особых способностей.

В изобразительном искусстве мы не имеем примеров этого в наше время; но все наши полезные искусства развиваются на одних и тех же принципах и, следовательно, приводят к одним и тем же результатам. В судостроении, например, как упоминалось во Введении (страница [45](#)), если мы возьмем серию кораблей, из тех, на которых был Эдуард III. и его отважные воины пересекли ла-Манш, направляясь к огромным боевым кораблям, которые сейчас стоят на якоре в наших гаванях, и мы находим курс неуклонного совершенствования



от начала до конца. Пробуется какой-то новый метод; если он оказывается успешным, его сохраняют; если он терпит неудачу, от него отказываются. Таким образом, общая тенденция постоянно ведет к прогрессу и усовершенствованию. И, если продолжить сравнение немного дальше, этот прогресс в искусстве нельзя приписать одному или нескольким выдающимся военно-морским архитекторам. Великие и важные открытия, без сомнения, были сделаны отдельными людьми, но в этих случаях мы можем в целом предположить, что, поскольку наука созрела для таких достижений, если бы рассматриваемое открытие не было сделано одним человеком, оно вскоре пришло бы в голову кому-то другому.

Дело в том, что в таком полезном искусстве, как кораблестроение, или в искусстве, сочетающем пользу и красоту, как архитектура, — то есть когда последнее является настоящим, живым, национальным искусством, — достигнутый прогресс обусловлен не командирскими способностями отдельных людей, а объединенным влиянием всего общества. Умный моряк, который обсуждает хорошие и плохие качества корабля, вносит свой вклад в развитие искусства кораблестроения. Так и в архитектуре заслуга любого отдельного замечательного здания или высокого уровня национального искусства принадлежит не одному или нескольким выдающимся умам, а совокупности опыта, массе интеллектуальных усилий, которые одни могут привести к практически великому результату. Всякий раз, когда мы видим какую-либо работу человека, действительно достойную восхищения, мы можем быть совершенно уверены, что заслуга в ней принадлежит не отдельному человеку, а тысячам людей, работавших вместе на протяжении долгих лет.

Остроконечная готическая архитектура Германии служит негативной иллюстрацией того взгляда, которого мы придерживаемся на условия, необходимые для великого архитектурного совершенства. Там этот стиль не был местным, а привнесен из Франции. Были наняты французские мasons, которые выполняли свою работу с предельной точностью и с таким совершенством масонского мастерства, которое едва ли можно найти в самой Франции. Но по всем высшим элементам красоты немецкие остроконечные готические соборы неизмеримо уступают французским. Они больше не являются выражением благочестивых чувств духовенства и народа и полностью лишены архитектурной красоты высочайшего уровня.

Правда в том, что само превосходство великих масонских лож Германии в 14 веке уничтожило это искусство. Когда масонство стало настолько могущественным, что присвоило себе проектирование, а также исполнение церквей и других зданий, наступил конец истинному искусству, хотя и сопровождавшийся созданием некоторых из самых замечательных образцов камнерезного и строительного мастерства, которые когда-либо были созданы. Это, однако, “здание”, а не архитектура; и хотя оно может вызвать восхищение вульгарных людей, оно никогда не затронет чувств истинного художника или человека со вкусом.

Этот упадок истинного искусства нигде не проявлялся в течение 13 века, которым мы занимаемся в настоящее время. Тогда архитектура была по-настоящему прогрессивной: каждый человек и каждый класс в стране оказывали свою помощь, каждый в своем отделе, и все работали вместе, чтобы создать те замечательные здания, которые до сих пор вызывают наше восхищение. Мasons выполнили свою роль, и она была важной; но не им и не их работодателям, таким как аббат Сугер, Морис де Сюлли, Робер де Лузарш или Фульберт Шартрский, следует приписать всю заслугу, а всем классам французской нации, неуклонно ведущим совместное движение к четко определенной цели.

Следовательно, на следующих страницах нет необходимости возвращаться к масонам или их учителям — по крайней мере, не более чем случайно, — пока мы не доберемся до Германии. Также нет необходимости пытаться определить, кто был архитектором того или

иного конкретного здания. Имена, которые обычно фиксируют антиквары после столь долгих поисков, - это просто имена мастеров-каменщиков или прорабов работ, которые не имели никакого отношения к основным проектам зданий. Одного того факта, что все церкви любой конкретной эпохи так похожи друг на друга, как по плану, так и в деталях, и так почти равны по достоинству, достаточно, чтобы доказать, как мало человек имел отношения к их дизайну, и как много было связано с эпохой и прогрессом, достигнутым стилем в то время. Это тоже всегда было так, не только в Европе, но и во всех уголках мира, и во все эпохи, когда архитектура была настоящим и живым искусством.

## ГЛАВА IX.

### ФРАНЦУЗСКИЕ ГОТИЧЕСКИЕ СОБОРЫ.

#### Содержание.

Париж—Шартр-Реймс—Амьен—Другие Соборы-Более Поздний стиль—St. Ouen's, Rouen.

ТНЕ Большая трудность в попытке описать архитектуру Франции в славный период 13 века на самом деле заключается в *embarras de richesse*. Даже сейчас во Франции насчитывается около тридцати или сорока первоклассных соборов, и все они обязаны своим величием этой великой эпохе. Некоторые из них, это правда, были начаты еще в начале 12-го века, а многие были завершены только после 14-го века; но все их основные черты, а также все их наиболее важные красоты относятся к 13-му веку, который, как строительная эпоха, является, пожалуй, самой блестящей во всей истории архитектуры. Ни великая эпоха фараонов в Египте, ни эпоха Перикла в Греции, ни великий период Римской империи не выдержат сравнения с 13 веком в Европе, независимо от того, обращаем ли мы внимание на масштаб выполненных зданий, их удивительное разнообразие и конструктивную элегантность, смелое воображение, которое их задумало, или силу поэзии и возвышенных религиозных чувств, которые выражаются в каждой черте и в каждой части их.

В предыдущую эпоху почти все крупные церковные здания были аббатствами или принадлежали исключительно монастырским учреждениям — фактически были единственной собственностью и строились только для использования духовенством, хотя миряне, правда, допускались в них, но только с разрешения. Они не имели права там находиться и не принимали участия в проводимых церемониях. Однако в 13 веке почти все великие здания были соборами, при возведении которых миряне несли большую часть расходов и разделяли, по крайней мере в равной степени, их имущество и цели. В последующую эпоху приходская система зашла далеко и вытеснила даже кафедральный собор, народная церковь почти полностью заняла место церкви священника, и впоследствии Реформация довела этот шаг до предела. Наша нынешняя тема требует от нас сосредоточить наше внимание на том этапе этого великого движения, которое привело к строительству главных соборов по всей Европе с 12 по 15 век.

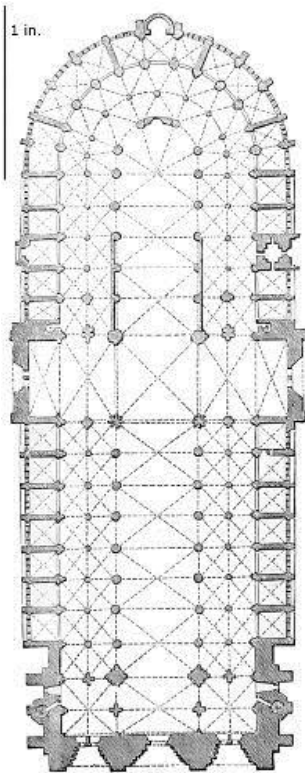
Переход от романского стиля к настоящей заостренной готике в центре Франции произошел с возрождением национальной мощи под руководством великого аббата Сугера примерно в 1144 году. В Англии он появился только после перестройки Кентерберийского собора под руководством французского архитектора в 1175 году н.э.; а в Германии он появился, во всяком случае, в начале 13 века, и вряд ли можно сказать, что он прочно укоренился в этой стране, по крайней мере, через столетие после того, как он был достаточно распространен во Франции.....

Развитие отдельных черт будет указано по мере нашего продвижения; но не будет предпринято никаких попыток расположить соборы и великие здания в хронологическом порядке. Такая попытка просто привела бы к путанице, поскольку на возведение большинства из них ушло по меньшей мере столетие, а многих — два.

Во Франции, как и в Англии, нет ни одного большого типичного здания, к которому мы могли бы относиться как к эталону совершенства, — ни гипостильного зала, ни Парфенона, сочетающих в себе все совершенства принятого стиля; и поэтому мы вынуждены отбирать из множества примеров материалы для создания, пусть даже в воображении, совершенного целого. Германии в этом отношении повезло больше, поскольку в Кельнском соборе находится сооружение, сочетающее в себе все красоты, которые когда-либо пытались создать в остроконечной готике в этой стране. Но даже это всего лишь имитация французских соборов, возведенных людьми, которые восхищались этим стилем и разбирались в деталях, но были неспособны оценить его высшие принципы. Великие соборы Реймса, Шартра и Амьена являются ранними образцами этого стиля, и поскольку они были возведены почти одновременно, ни один из их архитекторов не смог воспользоваться опытом, полученным в других; следовательно, все они в большей или меньшей степени представляют собой эксперименты в новом и неизведанном стиле. Основные части церкви Сент-Уэн в Руане, напротив, относятся к несколько позднему времени; и, как бы прекрасна она ни была, масонское совершенство тогда стало рассматриваться больше, чем выражение поэзии или власти.

Тем не менее, в Реймском соборе мы имеем здание, обладающее таким количеством совершенств и характерных красот искусства, что оно может служить почти прообразом более раннего стиля, как Сент-Уан может служить прообразом более позднего; и хотя мы можем сожалеть об отсутствии промежуточных ступеней, за исключением таких фрагментов, как Сент-Шапель в Париже, все же между ними мы можем получить достаточно четкое представление о форме, к которой стремилось французское искусство в период своего самого расцвета.

Чтобы избежать, насколько это возможно, утомительного повторения, необходимого при попытке описать каждое здание в отдельности, и в то же время не впасть в путаницу, которая должна возникнуть в результате объединения всего воедино, возможно, наиболее целесообразным способом будет сначала описать четыре великих типичных собора Парижа, Шартра, Реймса и Амьена, а затем кратко указать на основные сходства и различия между этими и другими соборами Франции.



620. План собора  
Парижской  
Богоматери. (Из  
Шапюи,  
"Монументальный  
Мойен-Эгэ".)  
Масштаб от 100  
футов до 1 дюйма.

Из этих четырех парижский собор является старейшим; первый камень в фундамент был заложен в 1163 году, и работы велись епископом Морисом де Сюлли с такой активностью, что главный алтарь был освящен в 1182 году, внутренняя отделка завершена в 1208 году, а западный фасад закончен примерно в 1214 году.

Историю Шартрского собора (гравюра на дереве № [623](#)) не так-то легко проследить. Важная церковь была возведена там епископом Фулбертом в начале XI века, от здания которого сейчас почти ничего не осталось, кроме опор западных дверей и обширного склепа. В 1115 году, по словам мистера Стрит, <sup>[351]</sup> был начат западный фронт, и в 1194 году вся церковь была уничтожена пожаром. Сразу же было начато строительство нового собора, но на старом фундаменте. Поскольку старый склеп не пострадал и занимал всю длину церкви, архитектор был вынужден строить по старым линиям, и таким образом, мы имеем, как указывает мистер Стрит, вариацию часовой шевета, которая чрезвычайно оригинальна и не похожа ни на один другой пример. Перестройка была завершена только в 1260 году.

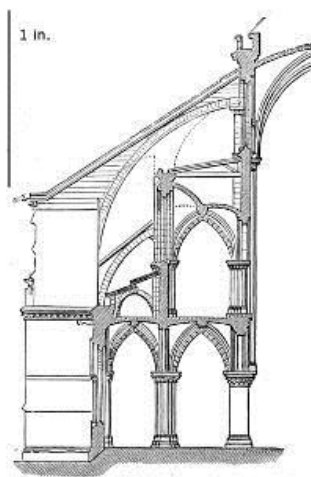
Строительство Реймского собора (гравюра на дереве № [624](#)) было начато в 1211 году, сразу после пожара, уничтожившего предыдущее здание, и под эгидой архиепископа Альберика де Гумберта, Робер де Куси выступал в качестве попечителя со стороны мирян. К настоящему времени он был завершен во всех существенных частях и был посвящен в 1241 году.

Амьенский собор (гравюра на дереве № [625](#)) был начат в 1220 году и завершен в 1257 году; но год спустя он был частично разрушен пожаром, поэтому клирикал и все верхние части церкви были восстановлены. Все это, по-видимому, было завершено, почти в том виде, в каком мы его находим сейчас, примерно в 1272 году. Начиная с этого периода и заканчивая постройкой хора Сент-Уэн в Руане в 1318-1339 годах, во Франции наблюдается заметный дефицит великих образцов. Промежуточное пространство очень несовершенно заполнено примерами Святого Урбена в Труа, Святого Бениня в Дижоне и некоторыми другими. Этого как раз достаточно, чтобы показать, насколько изысканным был стиль того времени и что мы потеряли, поскольку почти все соборы Франции были построены одновременно, и не осталось ни одного, в котором можно было бы использовать опыт их предшественников.

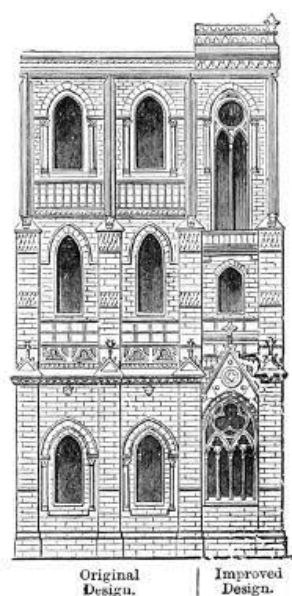
Хотя планы этих соборов в некоторой степени различаются, их размеры почти одинаковы; что в...

|                       |               |
|-----------------------|---------------|
| Париж, площадью около | 64 108 футов. |
| Шартр                 | 68 260 футов. |
| Реймс                 | 67 475 футов. |
| Амьен                 | 71 208 футов. |

Эти размеры, хотя и уступают размерам Кельна, Милана, Севильи и некоторых других исключительных зданий, все же не уступают размерам любых построек средневековья.

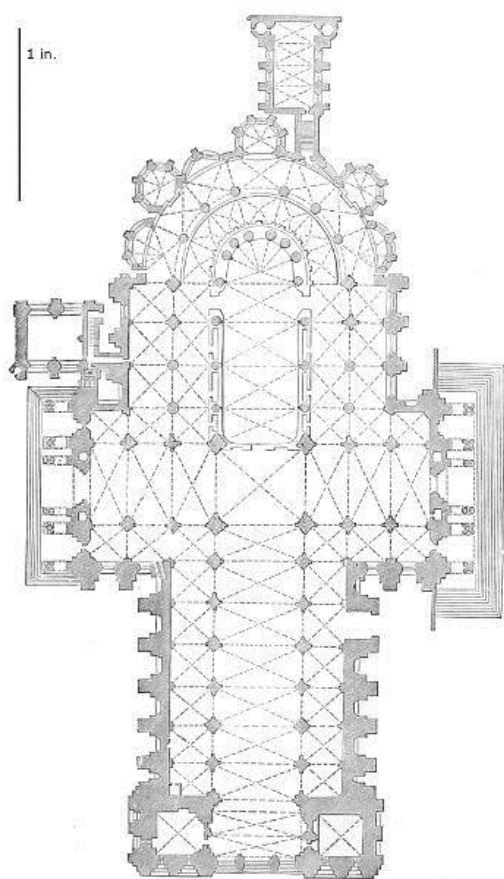


621. Секция боковых нефов Парижского собора. (Из Gailhabaud, "Архитектура") Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



Оригинальный дизайн | Улучшенный дизайн  
622. Внешний фасад Парижского собора. (От Гейль Або.)

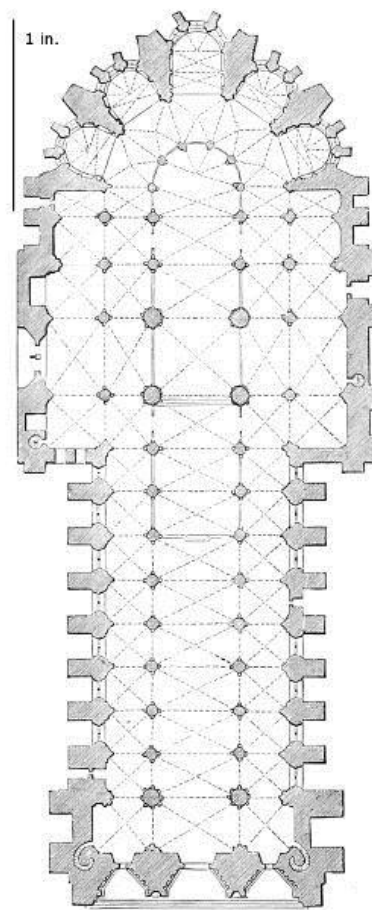
Парижский собор был спроектирован в то время, когда архитекторы не были уверены в собственном мастерстве, которое впоследствии сделало их полными хозяевами конструктивных трудностей проекта. Как показано на плане (гравюра на дереве № [620](#)), точек опоры гораздо больше и они расположены ближе друг к другу, чем это обычно бывает; и, как видно из разреза, вместо двух высоких этажей высота разделена на три и состоит, если я могу так выразиться, из ряда ячеек, построенных над каждой и рядом с ней, чтобы получить огромную прочность при небольшом расходе материалов.



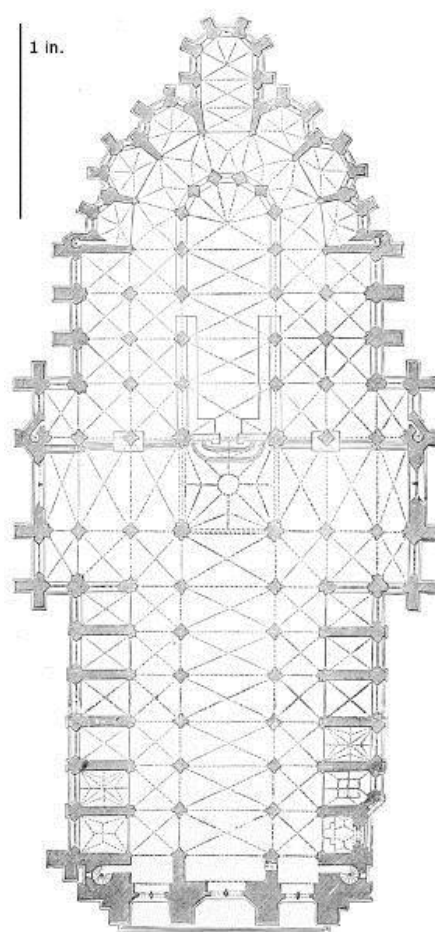
623. План Шартрского собора. (Из Шапюи.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В то же время следует признать, что этот результат был достигнут со значительной жертвой величия и простоты эффекта. Еще до того, как здание было завершено, архитекторы, похоже, осознали эти недостатки; и, как показано на гравюре на дереве (№ [622](#)), простые неразделенные окна верхнего этажа были вырублены таким образом, чтобы придать им максимально возможную высоту, а крышу верхней галереи сделали плоской, чтобы учесть это. Впоследствии между контрфорсами были установлены окна большего размера с целью получения меньшего количества деталей большего размера, а также, конечно, для обеспечения больших поверхностей для окрашенного стекла. При всех этих усовершенствованиях собор не обладает внутренним величием, как три другие, хотя внешне в нем присутствует очень благородная простота очертаний и видимость солидности во всем проекте. Внутри он все еще сохраняет, как видно из плана, шестигранное расположение сводов над центральным проходом и четырехстороннее только в боковых проходах. Это приводит к тому, что центральный свод перекрывает те, что расположены по бокам, и делает не только всю церковь, но и все ее части намного меньше, чем это было бы, если бы крышу разрезали на более мелкие части, как это всегда было впоследствии.



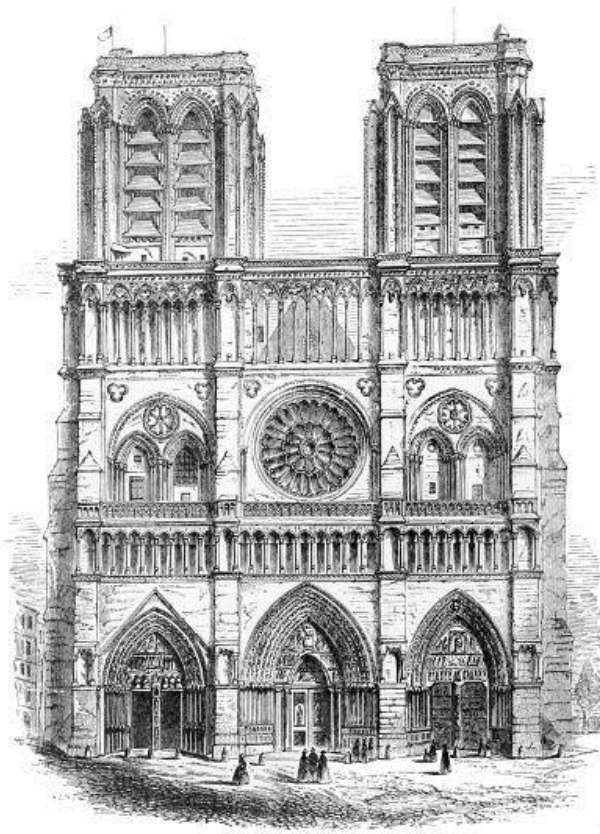


624. План Реймского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм. (Из Шапюи.)



625. План Амьенского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

В Шартре удалось избежать большинства этих дефектов; там редко превзойдены простота дизайна и величие концепции. Большой недостаток пропорций в этом здании проистекает из того обстоятельства, что архитектор включил три нефа старой церкви в центральный придел нынешней. В то время архитекторы еще не достигли того смелого совершенства исполнения, которое впоследствии позволило им возвести своды на столь поразительную высоту. В Шартре соотношение ширины к высоте составляет почти 1 к 2, ширина центрального нефа составляет почти 50 футов, а высота всего 106. При большой длине подобных зданий, найденных в Англии, такие пропорции были приемлемы, но в более коротких французских соборах это создает впечатление уныния, что далеко не приятно; а поскольку из нефа почти полностью убрали окрашенное стекло, все помещение теперь заливают холодный блеск, что чрезвычайно затрудняет формирование мнения о первоначальном эффекте.

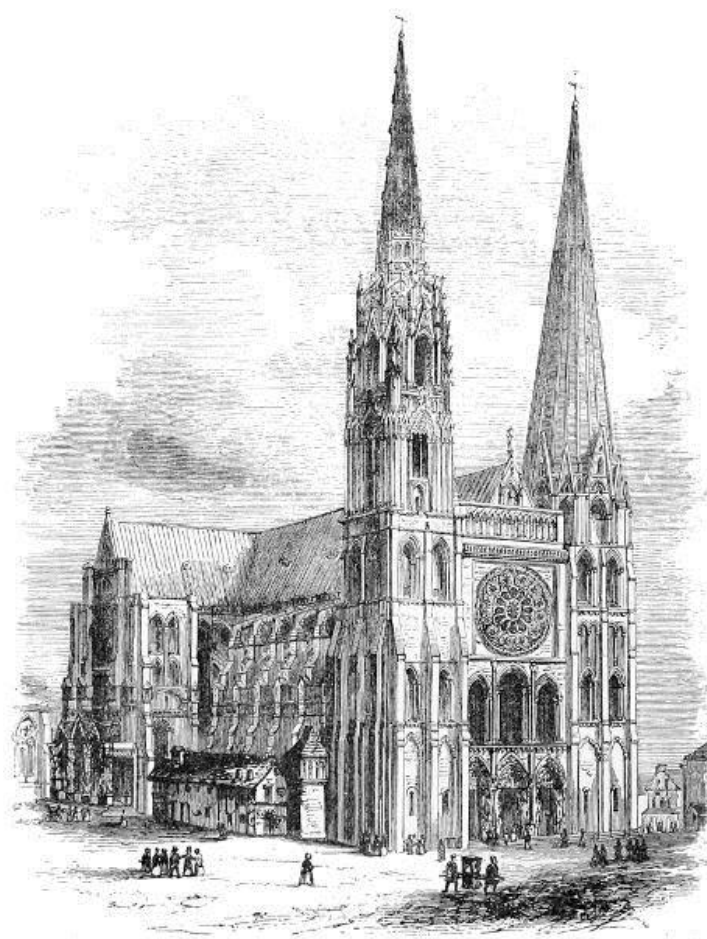


626. Вид на фасад Парижского собора. (Из Шапюи.)

Строители собора в Реймсе избежали большинства этих дефектов, и ничто не может превзойти простую красоту и совершенство расположения плана, а также общую гармонию всех частей. Пропорции, как по ширине, так и по высоте, боковых нефов по отношению к центральному нефу, а также отсутствие боковых часовен и каких-либо последующих пристроек делают неф одним из самых совершенных во Франции. Способ, которым церковь расширяется по мере приближения к хорам, и общее расположение восточной части,<sup>[352]</sup> как показано на плане (гравюра на дереве № [624](#)), одинаково превосходны, и их не превзойдет ни одно здание средневековья. Опоры, возможно, немного тяжеловаты, и их капителям не хватает простоты; трифорий, пожалуй, чересчур прост; и в наши дни эффект освещения в церкви в одном отношении обратный, поскольку в верхнем этаже сохранилось окрашенное стекло, которое в боковых нефх было почти полностью разрушено, из-за чего здание кажется освещенным снизу — расположение, крайне разрушающее архитектурную красоту. Несмотря на все это, он намного превосходит те здания, которые ему предшествовали, и уступает только Амьену и тем, которые были построены позже. Однако их превосходство возникло из-за введения как раз во время возведения сложного оконного орнамента, позволившего строителям почти полностью отказаться от монолитных стен и придать своим этажам по крайней мере один блик великолепной расцветки. Благодаря усовершенствованному тогда ажурному оформлению они смогли придать стеклу самые красивые формы и обрамить его камнем, чтобы оно, несмотря на свои размеры, оставалось неотъемлемой частью всего здания. В этом отношении большая высота храма в Амьене и его чрезвычайная легкость дают ему огромное преимущество перед предшествующими церквями, хотя это достигается в определенной степени за счет принесения в жертву трезвого и простого величия более ранних образцов. Тем не менее, во всем этом эффекте столько красоты и поэзии, что едва ли справедливо применять холодные правила критики к столь причудливому и завораживающему творению.

Внешне в этих четырех соборах наблюдается тот же прогресс, что и в их внутреннем устройстве. Фасад парижского собора (гравюра на дереве № [626](#)) прост по своим очертаниям, дерзок и величественен во всех своих деталях, и хотя, возможно, он немного тяжеловесен, он превосходно адаптирован к своему положению, и как по дизайну, так и по пропорциям превосходно вписывается в церковь, к которой он пристроен. Фланги здания в первоначальном виде тоже, должно быть, были необычайно красивы; ибо, хотя они и были печально изуродованы пристройкой часовен, которые скрывают контрфорсы и лишают его света и тени, столь необходимых для архитектурного эффекта, все же сохранились простота очертаний и элегантность во всей форме здания, которые не часто встречаются в готических постройках.

Нижняя часть фасада в Шартре (Гравюра на дереве № [627](#)) старше парижского и настолько проста (ее можно даже назвать грубой), что едва ли допускает сравнение с ней; но два его шпиля разного возраста не имеют себе равных во Франции. Даже в южном или более старом из двух, который, вероятно, был закончен в 12 веке, мы находим все элементы, которые были так полно развиты в Германии и других странах в последующие столетия. Переход от квадрата к восьмиугольнику и от перпендикулярной части к наклонным сторонам шпиля выполнен с самым совершенным искусством; и если бы эффект, который он производит, не был разрушен тщательно продуманным богатством другого шпиля, он считался бы одним из самых красивых в своем классе. Новый или северный шпиль был возведен Жаном Тексье между 1507 и 1514 годами, и, несмотря на позднюю дату, его следует рассматривать как в целом самый красиво оформленный шпиль на европейском континенте; и, хотя он и не равен по высоте, [здесь](#), безусловно, намного превосходящий по элегантности очертаний и уместности дизайна шпили Страсбурга, Вены или даже Антверпена. Если у него и есть конкуренты, то это тот, что во Фрибурге, или те, что были спроектированы для Кельнского собора; но если бы его детали были датированы той же датой, вряд ли можно сомневаться, что он считался бы лучшим шпилем из трех.

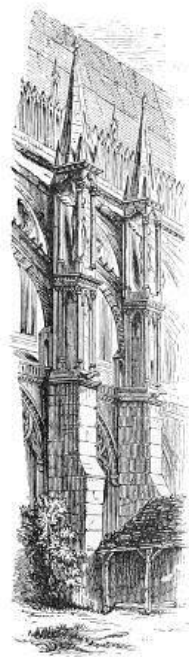


627. Вид на Шартрский собор с северо-запада. (Из Шапюи.)

Трансепты в Шартре имеют больший выступ, чем парижские, и первоначально были спроектированы с двумя башнями на каждой, а две другие были размещены по одной с каждой стороны хоров; так что в целом в соборе было бы восемь башен, если бы его достроили; но ни одна, за исключением двух западных, не была поднята выше выступа крыши; и хотя они служат для изменения очертаний, они не уменьшают, в той степени, в какой могли бы, тяжелую массивность крыши. В других отношениях внешней красоте собора несколько вредит чрезвычайная тяжесть выступающих контрфорсов, которые были сочтены необходимыми, чтобы противостоять натиску огромного свода центрального нефа; и, хотя каждый из них сам по себе является массивным и красивым объектом, они неудобно загромождают нижний этаж; эффекту также несколько вредит несовершенный узор окон, каждое из которых больше напоминает отдельные проемы, сгруппированные вместе, чем одно большое и простое окно.



628. Контрфорс в Шартре. (From Batissier, 'Histoire de l'Art.')



629. Контрфорсы в Реймсе. (Из Шапюи.)

Прогресс, достигнутый между этим зданием и зданием в Реймсе, более примечателен снаружи, чем даже внутри. Фасад этой церкви, хотя и небольшой по сравнению с некоторыми другими, был, пожалуй, самым красивым сооружением, созданным в средние века; и, хотя трудно провести строгое сравнение между столь непохожими вещами, пожалуй, нет ни одного фасада ни древнего, ни современного, который превосходил бы его по красоте пропорций и деталей, ни по соответствию цели, для которой он был спроектирован. Ничто не может сравниться с величием его глубоко утопленных тройных порталов, красотой окна-розы, венчающего их, или элегантностью галереи, завершающей фасад и служащей фундаментом для легких и изящных башен, венчающих композицию. Они были спроектированы так, чтобы нести шпиль, без сомнения, такие же элегантные и уместные,

как и они сами; но эта часть проекта так и не была завершена. Красивый ряд контрфорсов, украшающих боковые стороны здания, также, пожалуй, является самым красивым во Франции и переносит дизайн фасада на трансепты. Они поздние и менее богато украшены, чем западный фасад, но все равно необычайно красивы, хотя и требуют двух башен, спроектированных для их завершения. На пересечении нефа с трансептами когда-то возвышался деревянный шпиль, вероятно, такой же высоты, как предполагаемые шпили западных башен, и один из них до сих пор венчает гребень шевета, возвышаясь на половину высоты над крышей, которой должен был достигать центральный. Если бы все это было завершено, мы получили бы внешне идеальное подобие французского собора с одним центральным и двумя западными шпилями и четырьмя башнями на концах трансептов. Все это, возможно, ни в одном случае не было полностью завершено, хотя зачатки такого устройства можно найти почти во всех главных соборах Франции. В некоторых, как, например, в Руане, это было сделано в большом количестве, хотя в такие разные периоды и с таким разнообразным замыслом, что нарушало единство эффекта, необходимое для совершенной красоты.

Внешний эффект Амьена можно рассматривать скорее как пример недостатков общего дизайна французских соборов, чем как иллюстрацию их красоты. Западный фасад в общих чертах повторяет фасады Парижа и Реймса, но башни настолько малы по сравнению с огромным зданием позади, что выглядят убого и незначительно, в то время как все части так плохо скомпонованы, что в значительной степени разрушают эффект, который они должны были производить. Северная башня имеет высоту 223 фута, южная - 205; следовательно, обе выше, чем в Йорке, но вместо того, чтобы быть подходящими и красивыми дополнениями к зданию, к которому они пристроены, в данном случае они служат лишь для того, чтобы преувеличить гигантский навес крыши высотой 208 футов, который перекрывает здание, которое он призван украшать.

То же самое относится и к центральному шпилю, который, хотя и выше, чем в Солсбери, и составляет 422 фута в высоту от тротуара, уменьшен по той же причине до сравнительной незначительности и совершенно не подходит для того, чтобы смягчить тяжеловесность очертаний, которой примечателен этот собор. Заполнение пространств между контрфорсами нефа часовнями не позволяет трансептам обрести свою полноценность и придает всему дизайну неприятную полноту и плоскостность.

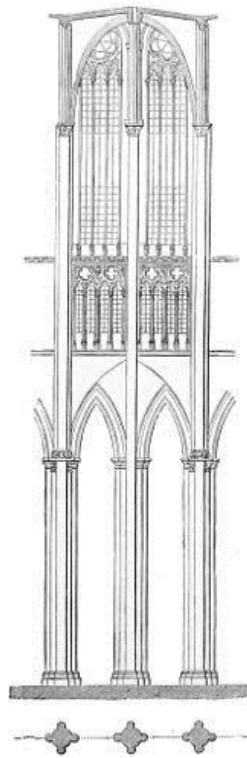
Все французские соборы более или менее открыты для этих возражений и лишены того изысканного разнообразия очертаний и игры света и тени, которыми так замечательны английские образцы; но все еще остается вопросом, насколько внутренняя возвышенность и величие их расписного стекла компенсируют эти внешние недостатки. Истина, возможно, была бы найдена в середине между двумя крайностями, которая, к сожалению, не была достигнута ни в одном примере; и это проистекает главным образом из того факта, что, помимо эффекта массы или красоты очертаний, было много второстепенных соображений использования или красоты, которые определяли дизайн. Поэтому мы должны внимательно смотреть на детали, и восстановить, в воображении, по крайней мере, здание во всей его полноте, прежде чем мы сможем определить, насколько в целом эффект был должен пожертвовать для конкретных целей.

То, чем окрашенное стекло было для внутренней части скульптуры французского собора, было и для внешней. Почти все элементы фасада были изменены главным образом для того, чтобы максимально выставить его напоказ. Три огромных, похожих на пещеры портика в нижней части были бы в высшей степени уродливыми и ничего не значащими без украшающих их скульптур. Галереи наверху представляют собой просто ряды ниш, столь же бессмысленных без своих статуй, как огромные окна со средниками без своих



“многоэтажных стекол”. В таких боковых портиках, как, например, в Шартре, архитектура полностью подчинена скульптуре; и в совершенном соборе 13 века контрфорсы, шпили, даже горгульи, каждый “элемент обзора” рассказывает свою историю с помощью какого-либо образа или репрезентации какого-либо живого существа, придавая смысл и одушевление целому. Таким образом, собор превратился в огромную коллекцию скульптур, содержащую не только всю историю мира в том виде, в каком она была тогда известна и понималась, но и огромное количество предметов, представляющих искусства и науки средневековья. Таким образом, в великих соборах Шартра и Реймса даже сейчас сохранилось около 5000 фигур, разбросанных повсюду или сгруппированных вместе в различных частях, начиная с истории сотворения мира и всех чудесных событий 1-й главы книги Бытия, а оттуда продолжая историю через весь Ветхий Завет. В этих скульптурах история искупления человечества рассказана так, как изложено в Новом Завете, с отчетливостью и в то же время с серьезностью, которую почти невозможно превзойти. С другой стороны, ряды статуй королей Франции и других популярных властителей ведут нить светской истории к периоду возведения самого собора. В дополнение к ним мы перемежаем их целой системой моральной философии, иллюстрируемой добродетелями и пороками, каждый из которых представлен соответствующим символом, а награда или наказание неизменно сопровождают его. В других частях показаны все мирные искусства, каждый процесс земледелия в соответствующее время года и каждое производство или ремесло во всех его основных формах. Над всем этим видны небесные воинства со святыми, ангелами и архангелами. Все это так гармонично продумано и так красиво выражено, что даже сейчас возникает вопрос, не превосходит ли скульптура этих соборов архитектуру.

В средние века, когда книги были редкостью, а те, кто мог их прочесть, - еще большей, эта скульптура, безусловно, была наиболее ценной как средство народного образования; но, как прекрасно выразился Виктор Гюго, “Чечи туера чела: жизнь туеры Англии”. Печатный станок сделал все это малоценным для нынешнего поколения, и только глазами художника или антиквара мы можем хотя бы смутно оценить, что на самом деле было наставлением для менее образованных граждан Средневековья и средством, с помощью которого они изучали мировую историю или слышали радостную весть о спасении, переданную от Бога человеку. Во все это мало кто, если вообще кто-либо, может сейчас полностью погрузиться; но пока это не прочувствовано хотя бы в какой-то степени, невозможно когда-либо оценить эти замечательные здания. В средние века скульптура, живопись, музыка народа - все это находилось в соборах, и только там. Добавьте к этому их церемонии, их святость, особенно ту, которую даруют реликвии святых и мучеников, которые в них содержатся, — все это делало эти здания в целом для тех, кто их возводил, и для тех, кто поклонялся в них.



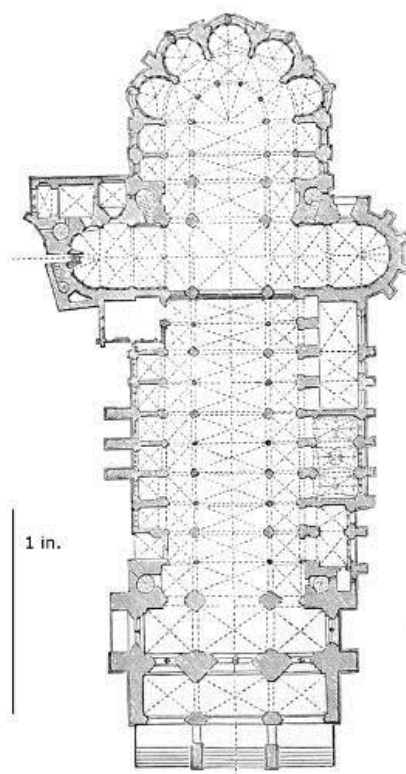
630. Залив нефа собора Бове. Масштаба нет.

Кафедральный собор Бове обычно упоминается в связи с собором в Амьене, и это справедливо, не только из-за его местной близости и из-за того, что он так близок к нему по времени, но и из-за общего сходства в стиле. Бове на самом деле является преувеличением по сравнению с Амьеном и демонстрирует дефекты дизайна, которых больше можно ожидать в Германии, чем во Франции. Строительство было начато на пять лет позже Амьена, или в 1225 году, и работы активно велись в период с 1249 по 1267 год, хотя посвящение состоялось только в 1272 году. Архитекторы, в своем соперничестве со своим великим соседом, похоже, попытались сделать больше, чем у них хватило мастерства, поскольку крыша обрушилась в 1284 году, и при перестройке дополнительную прочность придала вставка еще одного столба между каждыми двумя из тех, что были в старом проекте, что послужило преувеличению кажущейся высоты арок столба. Ободренные этим, они, похоже, решили поднять этажерку на беспрецедентную высоту в 150 футов, или примерно в три раза больше ширины, от центра одного пирса до центра следующего. Трудно сказать, каким мог бы быть эффект, если бы собор был дополнен длинным нефом, острым сводом, широкими простенками и смелыми массивными опорами; возможно, однако, не таким величественным, как в настоящее время только хоры, поскольку из-за его ограниченной площади глазу достаточно взглянуть вверх, и колоссальная высота и великолепная конструкция создают эффект великолепия и размеров, превосходящий только большой зал Карнака и интерьер Святой Софии.<sup>[354]</sup> Только что упомянутые качества хора, по-видимому, вдохновили строителей последующих поколений, поскольку, хотя южный трансепт был начат только в 1500 году, а северный тридцать лет спустя был закончен только в 1537 году, в их оформлении есть простота и величие, которые ставят их намного впереди современного фасада Руанского собора, построенного (1509-30) кардиналом д'Амбуазом, который представляет собой наиболее престижный памятник архитектуры. витиеватый характер, выглядит как кусок грубой каменной кладки, инкрустированный изображениями и дарохранительницами и орнаментированный сверху донизу. В 1555 году архитекторы из Бове, охваченные желанием соперничать с куполом

собора Святого Петра в Риме, который в то время был объектом всеобщего восхищения, приступили к возведению шпиля на пересечении трансептов, который они завершили за тринадцать лет, но который простоял всего пять лет с того времени, поскольку рухнул в день Вознесения Господня в 1573 году. Эта авария настолько повредила строительные работы под ним, что требует значительной реконструкции, что мы сейчас и видим. Этот шпиль, оригинальные рисунки которого сохранились до сих пор, имел высоту 486 футов; и хотя, как и следовало ожидать, исходя из эпохи, в которую он был возведен, не самого безупречного дизайна, он все же должен был быть очень благородным и красивым сооружением, едва ли уступающим Шартрскому, который был построен всего на полвека раньше.

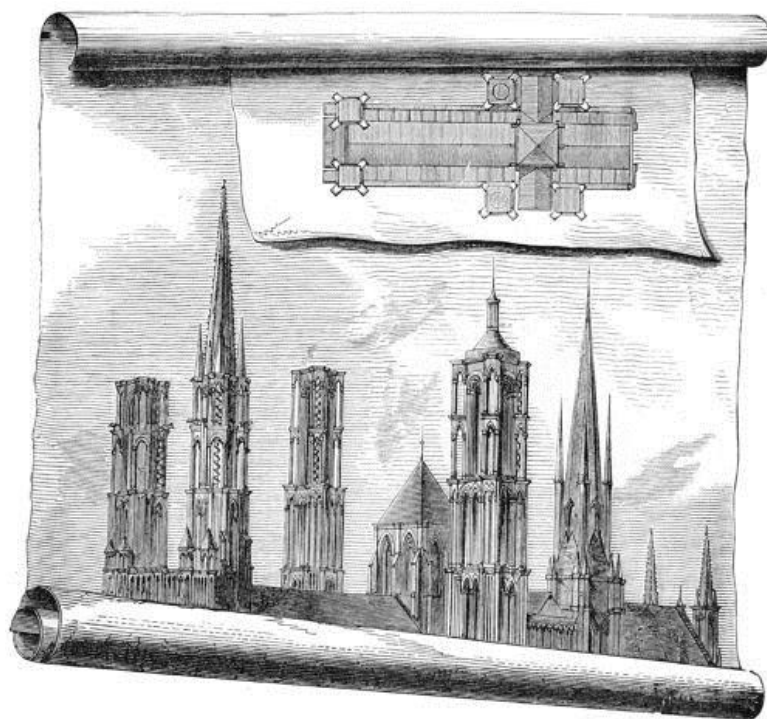


631. Дверной проем, Южный Трансепт, Бове. (Из Шапюи.)



632. План собора в Нуайоне. (Из "Монографии" Раме.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

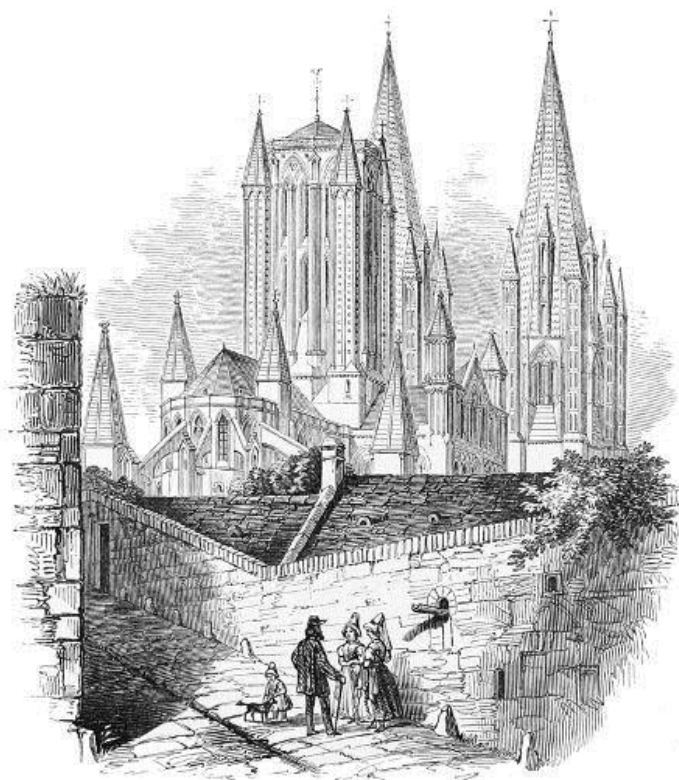
Взятый в целом, собор Бове можно рассматривать как пример того “непомерного честолюбия, которое преодолевает само себя”. Каждый принцип готического искусства доведен здесь до крайности, которая стремится разрушить объект, с помощью которого он был спроектирован, и не только частично привела к разрушению здания и практически помешала его завершению, но и подверглась риску разрушить его художественный эффект, чтобы сделать его примером того, чего следует избегать, а не тому, чему следует следовать. Возможно, в нем есть тот недостаток покоя и солидности, который часто ставился в упрек готической архитектуре. И если бы не совершенство его каменной кладки и величественность его размеров, дополнительные опоры, которые было сочтено необходимым вставить, можно было бы рассматривать как подпорки, применяемые для предотвращения его падения, вместо того, чтобы предполагать, как они это делают, дополнительную прочность и обеспечение долговечности. Во Франции есть один пример, в котором эта опасность доведения принципов готического искусства до крайности болезненно очевидна. Церковь Святого Урбена в Труа, упомянутая далее, стр. [155](#), хоры которой только что были отреставрированы (1891 г.) и украшены современными витражами, больше напоминает эфемерное сооружение из железа и стекла, своего рода средневековый хрустальный дворец, чем тот, в котором массивная каменная кладка должна давать покой и ощущение солидности и силы.



633. Шпили Лаонского собора. (Из Дюсомерара.)

Кафедральный собор Нуайона - более ранний пример и один из лучших и элегантнейших образцов переходного периода во Франции, строительство которого было начато примерно в 1137 году и завершено, как мы сейчас видим, в 1167 году. Здесь круглая арка не полностью исчезла, что объяснялось ее ранней датой, расположением недалеко от границы с Германией и связью с епархией Турне, с которой она долгое время была соединена. Как и церковь-сестра в том месте, она была трехэтажной, что придавало ей большую элегантность расположения. Единственным недостатком этой формы, по-видимому, является то, что она с трудом поддается сочетанию башен, которые были тогда так популярны.

Разительный контраст с этим составляет соседний собор в Лане, один из немногих во Франции, где нет шевета. Она заканчивается квадратным восточным концом, похожим на английскую церковь, за исключением того, что в ней есть только большое круглое окно вместо огромной стеклянной стены, обычно принятой в этой стране. По стилю он больше всего напоминает парижский собор, хотя занимает меньше площади и меньше по размерам. Его великая слава - венчающая его группа башен. Два западных (за исключением их шпилей) и два в конце северного трансепта завершены. На южной стороне только один был поднят на полную высоту, и центральный фонарь теперь увенчан низкой пирамидальной крышей вместо высокого шпиля, который, должно быть, когда-то украшал его; но даже в том виде, в каком они есть сейчас, шесть оставшихся, независимо от того, видны ли они из непосредственной близости от здания или с равнины внизу — ибо он наиболее величественно возвышается на плоской вершине высокого изолированного холма, - производят в высшей степени живописное и приятное впечатление, и, несмотря на грубость некоторых его деталей и недостаток скульптуры, это во многих отношениях один из самых интересных соборов Франции.



634. Вид на собор в Кутансе. (Из "Трудов Института британских архитекторов".)

Одной из самых ранних завершенных остроконечных готических церквей Франции является церковь Кутанса (гравюра на дереве № [634](#)), вся она относится к первой половине 13 века и, хотя бедна скульптурой, в некоторой степени компенсирует это элегантностью архитектурных деталей, которым нет равных во Франции или почти нет.

Внешне он имеет два западных шпиля и один восьмиугольный фонарь над пересечением нефа и транспта, который, как по красоте деталей, так и по уместности, является лучшим образцом в своем классе, и единственный венчающий шпиль делает эту группу башен равной чему-либо по эту сторону канала.

Собор Парижской Богоматери Дижонской - еще один пример той же ранней и элегантной эпохи, но обладающий бургундской особенностью в виде глубоко утопленного крыльца или притвора, увенчанного фасадом из двух открытых галерей, расположенных одна над другой, в точности на манер церквей Пизы и Лукки 11 и 12 веков, имитацией которых его можно считать. Однако остроконечная готика, даже с самыми лучшими деталями, столь же неудовлетворительна, как и псевдоклассический стиль Пизы, образуя в любом случае удивительно бессмысленный вид декора.

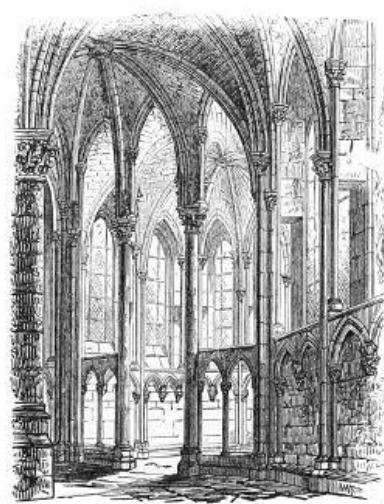


Соборы Санса и Осера являются чистыми примерами остроконечной архитектуры. Последний (1213 г.н.э.) внутренне соперничает, возможно, даже с Кутансом. Ничто не может быть более элегантным, чем соединение часовни Пресвятой Богородицы здесь с шеветом; ибо, хотя она почти всегда красиво оформлена, в данном случае дизайн оказался необычайно удачным. Двух тонких стержней, изображенных на гравюре на дереве № [635](#), достаточно, чтобы придать ей превосходство и достоинство, не внося при этом ни одной детали, настолько крупной, чтобы нарушить гармонию целого.

В великой церкви Сен-Кантен пять капелл шевета имеют по две колонны в каждой, расположенные аналогично капеллам часовни Пресвятой Богородицы в Осере; и хотя эффект богат и разнообразен, результат не такой счастливый, как в этом случае. Однако, взятые в целом, немногие шеветы во Франции более совершенны и красивы, чем этот почти неизвестный образец.

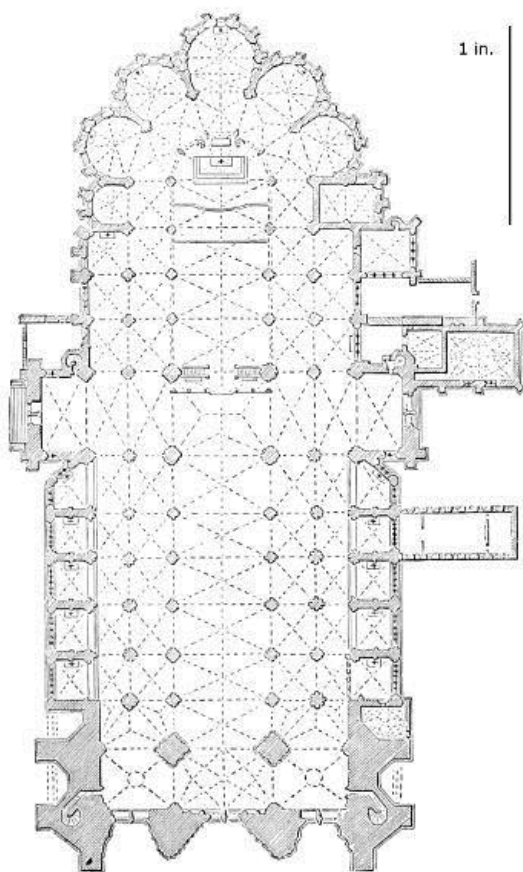
Строительство собора в Труа, начатое в 1206 году и неуклонно продолжавшееся более трех столетий, является одним из немногих во Франции, изначально спроектированных с пятью нефами и рядом часовен. Эффект, однако, далек от удовлетворительного. Из-за такой большой ширины все помещение кажется низким, и хору хочется того расширения и достоинства, которые так нравятся в Реймсе и Шартре. Тем не менее, детали и дизайн более ранних частей хороши и элегантны; а западный фасад (гравюра на дереве № [637](#)), хотя и принадлежит полностью 16 веку, является одним из самых приятных образцов яркой работы во Франции, будучи богатым без излишества и лишенным дурного вкуса, который иногда уродует работы этого класса и возраста.

Кафедральный собор в Суассоне - одна из самых приятных из всех этих церквей. Ничто не может превзойти правильность пропорций центрального и боковых проходов как самих по себе, так и по отношению друг к другу. Хотя церковь невелика и относится в основном к тому возрасту — второй половине 13 века, — когда эффект во многом зависел от расписного стекла, ныне разрушенного или приведенного в беспорядок, она все же заслуживает места в первом ряду французских соборов.



635. Часовня Пресвятой Богородицы, Осер. (Из Шапюи.)





636. План собора в Труа. (From Arnaud, 'Voyage dans le Département de l'Aube.') Scale 100 ft. to 1 in.

Два собора Туля и Тура представляют собой множество объектов необычайной красоты, но их наиболее примечательными особенностями являются их западные фасады, оба поздних, каждый с двумя башнями, заканчивающимися восьмиугольными фонарями, с деталями, близкими к стилю Ренессанса, и все же настолько готическими по дизайну и настолько очаровательно выполненными, что, несмотря на причудливую экстравагантность, которую они демонстрируют, архитекторы почти верили, что приближались к чему-то новому и прекрасному, когда их охватила мания классических деталей.

Два собора в Лиможе и Дижоне относятся ко второй половине 13 века и, следовательно, когда о них станет известно больше, они заполнят пробел, болезненно ощущаемый в истории искусства.

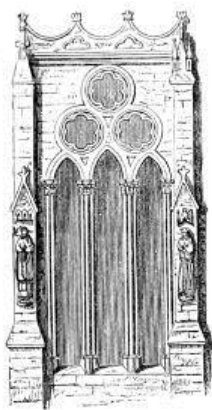


637. Фасад собора в Труа. (Из Арно.)

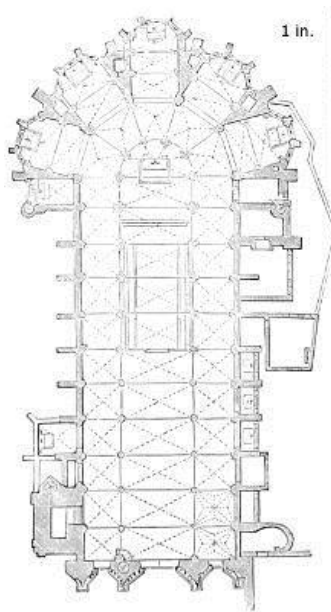
Было бы утомительно перечислять все великие соборы страны или пытаться описать их особенности; но мы не должны опускать все упоминания о таких, как Лизье, замечательный своим прекрасным фасадом, и Эвре, за красоту многих его частей, хотя все это слишком пестрое полотно, чтобы произвести полностью приятный эффект. Невер также примечателен тем, что является одним из двух единственных соборов с двойной апсидой во Франции, другим является Безансон. В Невере это произошло из-за того, что главный алтарь изначально находился на западе - недостаток, который считался недопустимым во Франции

в 16 веке, когда церковь была перестроена, когда это было сделано без разрушения старого святилища. Бордо, уже упомянутый за свой благородный неф без нефов, обладает достойным его шеветом и двумя необычайной красоты шпилями на концах трансептов, по-моему, единственными шпилями, расположенными таким образом, во Франции. У Отена есть шпиль на пересечении нефа с трансептами, такой же красивый, как и все подобное в других местах. Лионский собор интересен тем, что показывает, как трудно было южанам Франции избавиться от своего старого стиля и перенять стиль своих северных соседей. Обладая большим величием и элегантностью деталей, он все же настолько неуклюж по дизайну, что ни целое, ни какая-либо из его частей не могут считаться удовлетворительными. Окна, например, изображенные на гравюре на дереве (№ [638](#)), больше похожи на образцы так называемой плотницкой готики нового времени, чем на образцы искусства средневековья.

Остается еще упомянуть кафедральный собор в Руане. В этом замечательном здании есть детали, относящиеся ко всем эпохам, и оно демонстрирует большинство красот, а также, следует признать, большинство недостатков каждого стиля. Он был возведен с полным пренебрежением ко всем правилам, но при этом настолько великолепен и живописен, что мы почти вынуждены погрузиться в дикую роскошь природы, чтобы найти что-нибудь, с чем мы могли бы его сравнить. Внутренне его неф, хотя и богатый, болезненно разделен на мелкие части. Неразделенные опоры хора, напротив, слишком просты для своих дополнений. Внешне башни-трансепты красивы сами по себе, но уступают богатству башен, расположенных на западном фасаде. Весь этот фасад, несмотря на разрушение некоторых из его наиболее важных черт и вторжение значительной части современной вульгарности, можно назвать романом в камне, состоящим из изобилия самых игривых фантазий. Как и большинство соборов у наших берегов, Руанский был спроектирован с центральным шпилем; однако он был завершен только в конце эпохи чинкве-ченто, да и то только с вульгарной деревянной отделкой, имитирующей камень. Поскольку он был разрушен, недавно была предпринята попытка заменить его еще более вульгарным железом, более изящным и бедным, чем почти все остальное в наше время.



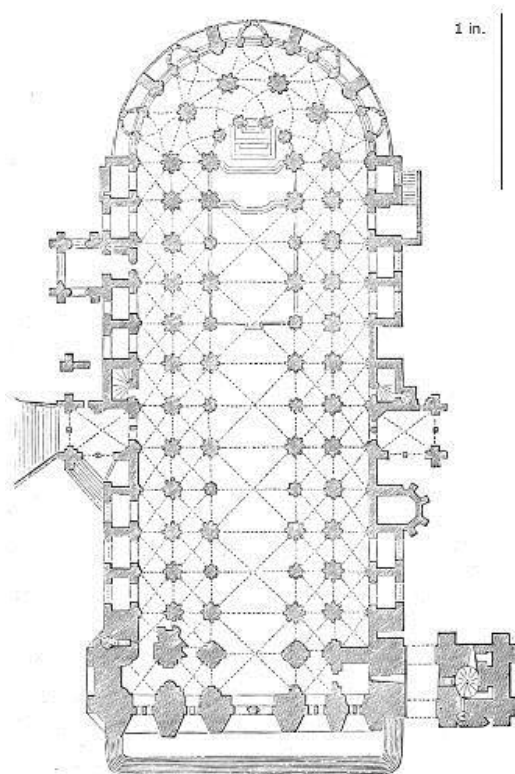
638. Окно Лионского собора. (From Peyrée's 'Manuel de l'Architecture'.)



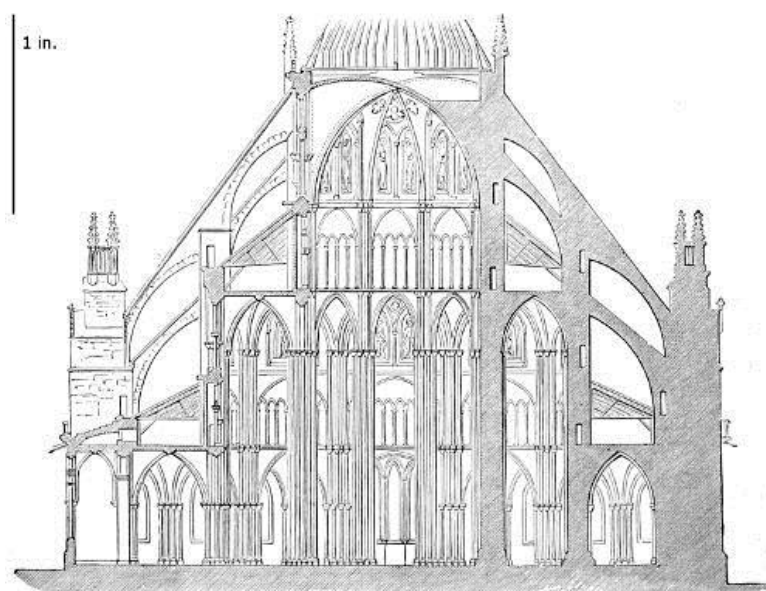
639. План собора в Базасе. (Из Ламота.<sup>[355]</sup>) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

На предыдущих страницах все упоминания о соборах Базаса и Буржа были намеренно опущены, поскольку они принадлежат к типу, отличному от приведенных выше. Первая (гравюра на дереве № [639](#)) является одним из самых совершенных образцов чистого готического стиля на Юге Франции. Его благородный тройной портал, украшенный изысканной скульптурой, и обширный шевет делают его одним из самых красивых в своем классе. На нем нет и следа трансепта — особенность, как уже указывалось ранее, отнюдь не редкость на Юге. Это, хотя и является недостатком с точки зрения внешнего эффекта, придает большое значение внутренним размерам, поскольку видимость длины намного больше, чем когда обзор прерывается пересечением трансепта.

Это еще более поразительно в Бурже, где собор, хотя и является одним из лучших и крупнейших во Франции, занимая 73 170 квадратных футов, все же является одним из самых коротких, имея всего 405 футов в длину; тем не менее, из-за того, что центральный придел полностью сохранился, он кажется одним из самых длинных, поскольку, безусловно, является одним из самых величественных из всех. У этого собора есть и другая южная особенность, имеющая более сомнительное преимущество, заключающееся в наличии пяти нефов на трех разных высотах. Это объясняется в разделе (гравюра на дереве № 640). Высота центрального прохода составляет 117 футов, соседних - 66 футов. высота двух внешних - всего 28. Последние, по-видимому, разрушают гармонию целого, поскольку при осмотре здания внешние проходы кажутся не частью проекта, а скорее второстепенными. В Милане, Болонье и других местах Италии, где такая градация распространена, этой ошибки удастся избежать, а эффект пропорционально усиливается; и за исключением того, что такое расположение не допускает таких больших оконных проемов, в других отношениях не совсем ясно, что там, где используются двойные проходы, не всегда было бы лучше, чтобы они были разной высоты. Такое расположение нефов никогда больше не было по-настоящему опробовано во Франции; но даже в таком виде собор Буржа должен стоять в одном ряду с четырьмя первыми упомянутыми как самое прекрасное и совершенное из оставшихся зданий своего класса в этой стране. Он необычайно красив в своих деталях и удачен в своих основных пропорциях, поскольку из-за отсутствия трансепта длина изысканно адаптирована к другим размерам. Если бы был пристроен трансепт, для восстановления гармонии потребовалось бы по меньшей мере 100 футов дополнительной длины; и хотя внешне он, несомненно, выиграл бы от такого дополнения, этого выигрыша было бы недостаточно для понесенных таким образом дополнительных расходов.



640. План собора в Бурже. (Из Жирардо, "Описание кафедрального собора".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



641. Фрагмент собора в Бурже. (По рисункам Ф. Пенроуза, эсквайра, архитектора.) Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Большая часть западного фасада этого собора построена позже, чем само здание, и настолько расширена за пределы пропорций, необходимых для эффекта, что перекрывает остальную часть здания, так что только с боков или восточного торца можно оценить всю красоту этой церкви.

Что касается размеров или богатства убранства, Орлеанский собор заслуживает звания одного из самых первых во Франции и примечателен как единственный первоклассный готический собор, возведенный в Европе со времен средневековья. Первоначальная церковь на этом месте была разрушена кальвинистами, строительство нынешнего собора было начато в 1601 году Генрихом IV Французским, и хотя поначалу восстановление шло с большой энергией, и работы никогда не прекращались полностью, они даже сейчас вряд ли завершены.

Учитывая эпоху, в которую оно было построено, и современные образцы так называемого готического искусства, возведенные во Франции и Англии, удивительно, как мало классической примеси было допущено в дизайн этого здания и насколько точно оно соответствовало всем существенным чертам принятого стиля. По плану, расположению и даже в деталях он настолько правильный, что требуются значительные знания, чтобы определить разницу между этим зданием и более старым зданием того же класса. Тем не менее, существует большое различие, которое дает о себе знать, хотя и нелегко описать, и состоит в том факте, что старые соборы были построены людьми, обладавшими истинным пониманием своего искусства; в то время как современный пример свидетельствует лишь о хорошо усвоенном уроке, отчетливо повторяемом, но без какого-либо реального понимания предмета. Этот недостаток проявляется в бессмысленном повторении частей, в недостатке глубины и богатства и в общей бедности изобретательности.

### КОЛЛЕГИАЛЬНЫЕ ЦЕРКВИ.

Было бы нетрудно выбрать из коллегиальных церквей Франции столь же полную серию, как и соборы, хотя и меньших размеров. Но, уже рассмотрев один класс зданий, мы должны

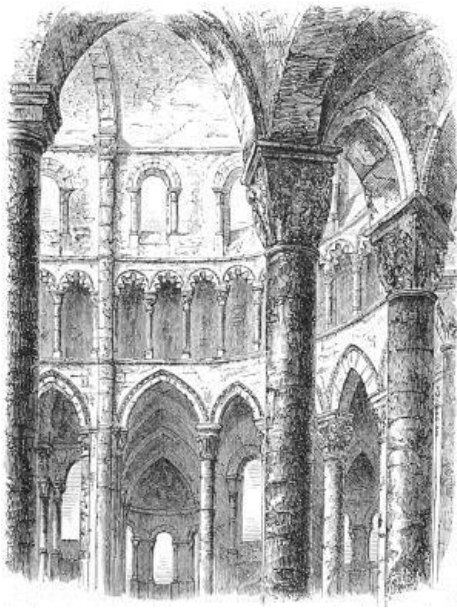
ограничиться кратким описанием другого. Церковь Шарите-сюр-Луар была одной из самых живописных и красивых во Франции. Сейчас он частично разрушен, хотя все еще сохраняет достаточно своих первоначальных черт, чтобы ясно показать стиль, к которому он принадлежит. Первоначально церковь имела около 350 футов в длину и 90 в ширину. Одна башня западного фасада, один придел и весь хор сохранились до сих пор и, без сомнения, принадлежат церкви, освященной в 1106 году папой Паскалем. Наличие заостренной формы в арках и сводах пирса навело некоторых на мысль, что эта церковь относится ко времени правления Филиппа Августа, примерно столетие спустя, когда церковь была восстановлена после сильного пожара. Однако его южное расположение, то обстоятельство, что это самая ранняя дочерняя церковь аббатства Ключи, и весь стиль здания являются доказательствами его более раннего возраста. Все декоративные детали и все внешние отверстия по-прежнему сохраняют круглую форму, как будто заостренных никогда и не было.

Самой замечательной особенностью этой церкви является обилие орнамента, которым украшены все части, так непохожего на массивную грубость современного нормандского или северного стилей. Капители колонн, арки трифория, косяки окон и карнизы - все демонстрирует утонченность и любовь к украшениям, характерные для гораздо более развитых и цивилизованных людей, чем жители северных провинций Франции.

Среди тех, кто присутствовал на освящении этой церкви, был аббат Сугер, в то время веселый молодой человек двадцати лет от роду, который примерно тридцать лет спустя, в расцвете своих сил, начал строительство аббатства Сен-Дени недалеко от Парижа, западный фасад которого был освящен в 1140 году, а остальная часть церкви была построена "ступенди селеритат" и освящена в 1144 году. Сен-Дени, конечно, не самый ранний, но его можно рассматривать как типичный пример самой ранней остроконечной готики во Франции. Это положило конец переходной эпохе и зафиксировало эпоху, когда северный остроконечный стиль стал господствующим, полностью исключив предшествовавший ему округло-арочный стиль. Эффект церкви Сугера теперь разрушен нефом 14 века — надо признать, необычайной красоты, — который вставлен между западным фасадом и хорами, оба из которых сохранились во всех основных чертах, оставленных им, и позволяют нам без колебаний принять решение о состоянии архитектурного искусства на момент освящения церкви.

Несколько лет спустя было начато строительство некогда знаменитого аббатства Понтињи близ Осера, вероятно, в 1150 году, и завершено, как мы теперь выясняем, в течение 15 или 20 лет с той даты.

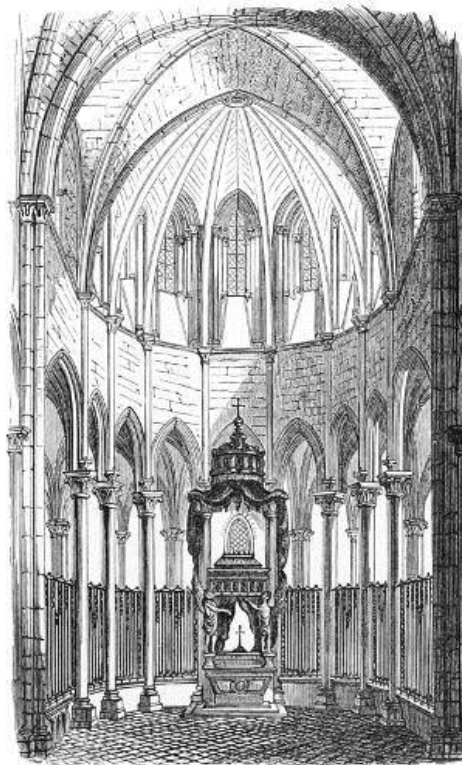




642. Вид из церкви Шарите-сюр-Луар. (По эскизу автора.)

Внешне он отличается простотой, почти как амбар, без башен или шпилек — простые неразделенные окна и никаких украшений. Та же простота царит и в интерьере, но разнообразная форма и игра света и тени здесь в достаточной степени смягчают ее и в целом делают его если не одним из самых очаровательных примеров своего времени, то, по крайней мере, одним из самых поучительных, поскольку показывают, какого эффекта можно добиться при орнаментировании с минимально возможным количеством орнамента. В соответствии с правилами цистерцианского ордена, в нем не было ни башен, ни расписных стекол, что последнее обстоятельство, возможно, добавляет ему красоты в том виде, в каком мы его сейчас видим, поскольку окна маленькие, пропускают ровно столько света, чтобы произвести впечатление, без болезненного блеска, который сейчас проникает через большие многостворчатые окна осерского собора.

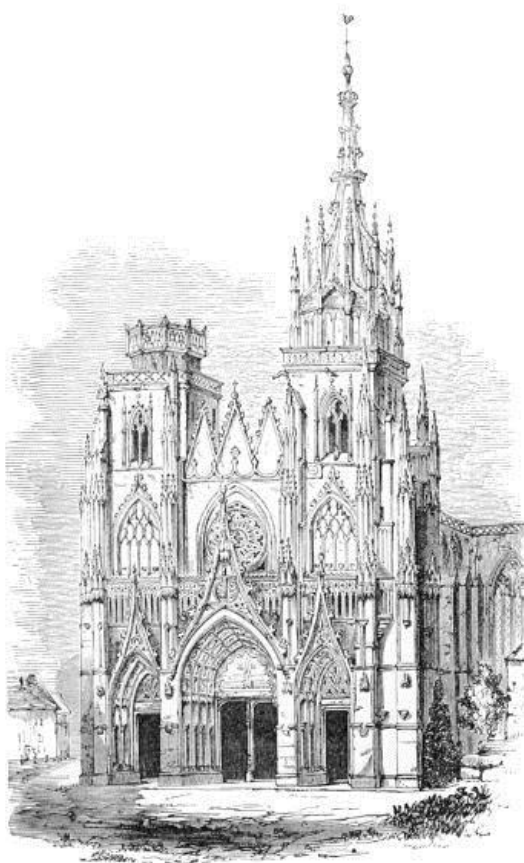
Для англичанина Понтиньи должен быть более чем обычно интересен, поскольку именно здесь три самых знаменитых архиепископа Кентерберийских — Бекет, Ленгтон и Эдмунд — нашли убежище, когда беды их родной страны вынудили их искать убежища за границей, а кости последнего из названных святых прелатов, как говорят, до сих пор хранятся в часовне, изображенной на гравюре на дереве, и являются здесь на протяжении веков великим объектом поклонения.



643. Chevet, Pontigny. (Из Шайю де Барр.)



Примерно через столетие после возведения этих двух ранних образцов у нас есть еще два, даты которых установлены и которые демонстрируют заостренный стиль в наибольшей степени совершенства. Первая, Сент-Шапель в Париже, была начата в 1241 году и освящена в 1244 году;<sup>[354]</sup> другая, церковь Святого Урбана в Труа, была начата в 1262 году, а хор и трансепт завершены в 1266 году. Оба являются лишь фрагментами — хорами, к которым изначально предполагалось добавить нефы значительной протяженности. Вследствие этого пропорции Сент-Шапель несколько завышены и коротки; но благородная простота его дизайна, величественность высоких окон и красота всех деталей делают его одним из самых совершенных образцов стиля, достигшего кульминации в период правления Людовика Святого. Теперь, когда все окрашенное стекло восстановлено, а стены перекрашены в соответствии с тем, что, как можно предположить, было оригинальным дизайном, мы можем судить о влиянии такого здания на средневековье. Возможно, наши глаза недостаточно образованы или реставраторы не совсем разобрались в древнем замысле; но эффект, который мы видим сейчас, определенно не совсем удовлетворительный. Окрашенное стекло великолепно, но эффект, безусловно, был бы более приятным, если бы все конструктивные элементы архитектуры были одного цвета. В интерьере нет покоя — ничего, что могло бы объяснить конструкцию. Плоские части, возможно, были окрашены так, как они окрашены сейчас; но, несомненно, стержни и ребра могли быть обработаны только как камень.



644. Западный фасад Ste. Marie de l'Épine. (Из Дюсомерара.)

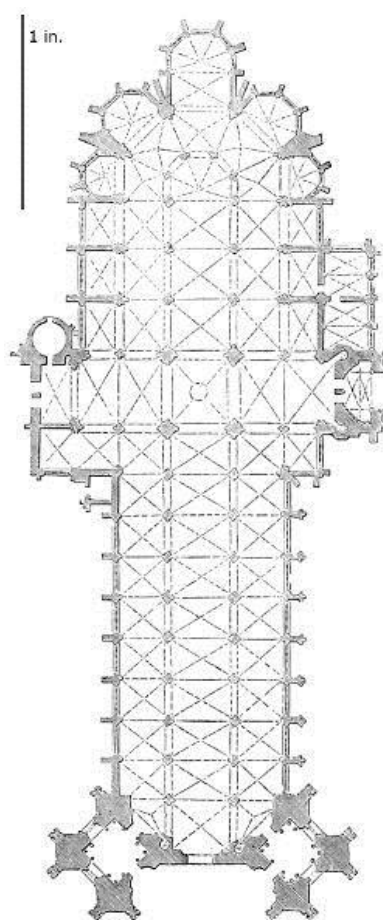
Другой был основан папой Урбаном IV, уроженцем Труа, и был бы достроен как большая и великолепная церковь, если бы не противодействие некоторых упрямых монахинь, которые даже в те дни обладали достаточной властью и влиянием, чтобы помешать планам самого папы. Его величайшим совершенством является красота деталей, в которой ему нет равных ни во Франции, ни в Германии; его худшим недостатком является некоторая преувеличенная безрассудность строительства, которая, как правило, показывает, как быстро, даже когда проектировалась эта церковь, архитектура переходила из рук истинного художника в руки каменщика, чьи попытки удивлять чудесами строительства тогда и всегда впоследствии полностью омрачали прогресс искусства, которому, как считалось, таким образом способствовали.

Примерно через семьдесят лет после этого мы подходим к хору Сент-Уэн и к другой красивой маленькой церкви, Ste. Мария де л'Эпин (гравюра на дереве № [644](#)), недалеко от Шалон-сюр-Марн, начата, по-видимому, около 1329 года, хотя и не завершена долгое время спустя.<sup>[357]</sup> Он небольшой — фактически миниатюрный собор — как наш собор Святой Марии Редклифф, на который он во многих отношениях похож, и является совершенным украшением своего

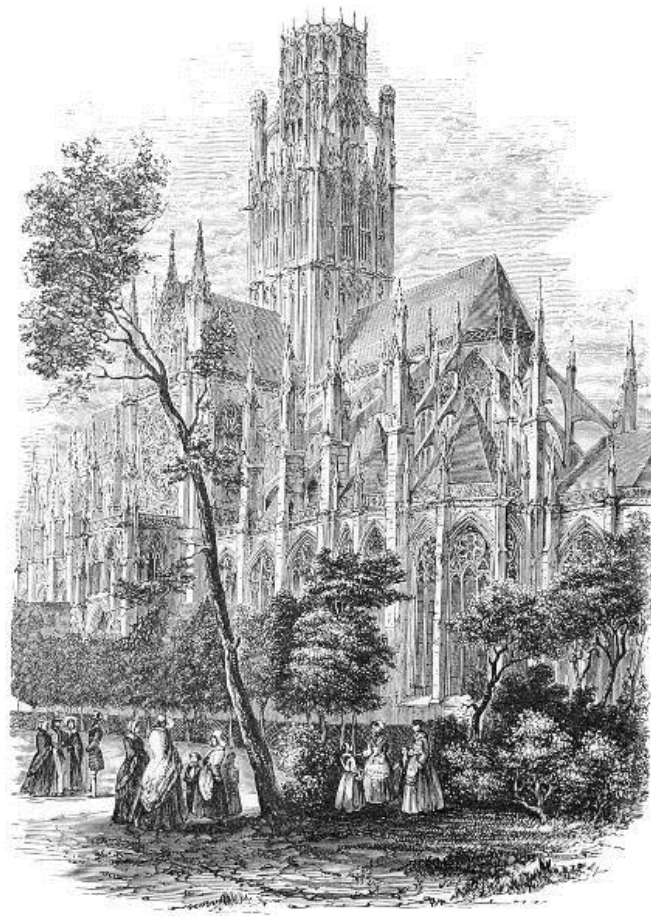
класса. Один западный шпиль сохранился — другой был разрушен, чтобы освободить место для телеграфа, — и он не только красив сам по себе, но и интересен как почти единственный пример ажурного шпиля во Франции.

Церковь Святого Уана в Руане была, вне всякого сравнения, самым красивым и совершенным зданием аббатства Франции. Это было начато Марком д'Аржаном в 1318 году и продолжалось непрерывно в течение двадцати одного года, и к моменту его смерти хоры и трансепт были завершены или почти завершены. Английские войны прервали в это время строительство этого, как и многих других зданий, и работы над нефом, по-видимому, не возобновлялись примерно до 1490 года, а двадцать пять лет спустя начался прекрасный западный фронт.

За исключением хора в Лиможе, он является едва ли не единственным совершенным зданием своего времени и, будучи почти современником кельнского хора (с 1276 по 1321 год), дает возможность сравнить два стиля Германии и Франции того времени исключительно в пользу французского примера, который, хотя и намного меньше, позволяет избежать всех наиболее вопиющих недостатков первого.



645. План церкви Святого Уана в Руане. (Из "Мануэля" Пейре.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



646. Церковь Святого Уана в Руане, на юго-востоке (от Шапюи)

Действительно, ничто не может превзойти красоту пропорций этой самой элегантной церкви; и если не считать того, что ей недостает глубины и серьезности более ранних образцов, ее можно считать самым красивым сооружением такого рода в Европе. Пропорции нефа, трансептов и хоров по отношению друг к другу также удивительно удачны и представляют собой самый разительный контраст с весьма несовершенными пропорциями Кельна. Три его башни также образовали бы идеальную группу по первоначальному проекту, но центральная была достроена так поздно, что ее детали утратили амбициозный характер здания, на котором она стоит, а западные шпили, перестроенные за последние несколько лет, выглядят неуместно; тогда как, если бы первоначальный проект был выполнен по сохранившимся чертежам, это был бы один из самых красивых фасадов, известных где-либо. Диагональное расположение башен наиболее удачно справилось с трудностью придать ширину фасаду, не выводя их за линию нефов, как это сделано в Руанском соборе, и в то же время внесло разнообразие в перспективу, что, должно быть, произвело наиболее приятный эффект. Если бы идея возникла раньше, немногие западные башни были бы размещены иначе; но изобретение пришло слишком поздно, и в течение последних нескольких лет мы были свидетелями того, как все следы такого устройства безжалостно уничтожались.

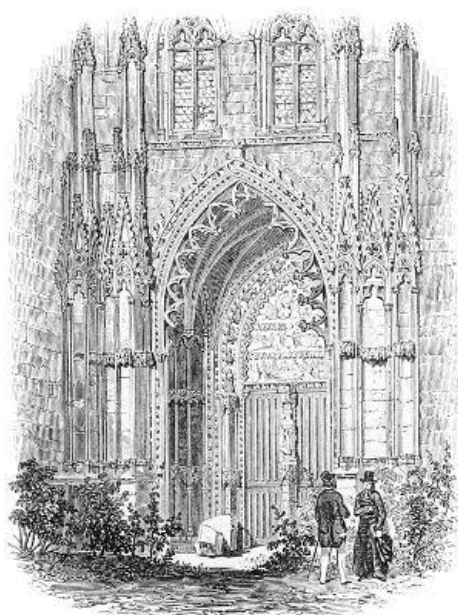
О стиле хора этой церкви можно справедливо судить по виду южного притвора (гравюра на дереве № [647](#)). Здесь есть все то совершенство деталей, которым мы привыкли восхищаться в Кельнском соборе и работах времен нашего Второго Эдуарда, в сочетании с присущей этой церкви легкостью и изяществом. Гравюра на дереве слишком мала, чтобы передать детали скульптуры в тимпане над дверями, но она тоже изысканной красоты, и, будучи размещена там, где ее так хорошо видно, и в то же время так идеально защищена,

она усиливает архитектурный дизайн, никоим образом ему не мешая. Это довольно редкое достоинство французских порталов. В большинстве из них очевидно, что архитектор руководствовался своим дизайном, чтобы освободить место для огромного количества скульптур, которые обычно их заполняют. С другой стороны, положение фигур часто бывает вынужденным, а барельефы почти неразборчивыми, поскольку архитекторы не смогли предоставить скульптору то свободное пространство, которое было необходимо для полного развития его идей.

Было бы легко выбрать многочисленные примеры из коллегиальных и приходских церквей Франции, чтобы расширить этот ряд. Однако наши ограничения не допускают упоминания более чем одного другого примера. Могильная церковь в Бру-ан-Брессе была возведена между 1511 и 1536 годами Маргаритой Австрийской, дочерью Максимилиана и тетей Карла V., императора Германии. Таким образом, она была почти современна часовне Генриха VII в Вестминстере и, таким образом, дает возможность сравнить английский и французский стили того времени, что полностью в пользу нашего собственного; оба являются самыми цветистыми образцами своего класса в обеих странах, но в Бру, как снаружи, так и внутри, все величие форм и конструктивная уместность теряются из виду; и хотя мы удивляемся, что камень можно было вырезать в таком изумительном разнообразии кружевных форм, и ослеплены великолепием целого, мы с бесконечным удовольствием отворачиваемся от эти тщательно продуманные образцы склонения вкуса к более раннему и чистому стилю. Какими бы очаровательными ни были некоторые из этих поздних зданий, несомненно, благодаря богатству декоративной фантазии, которая царит в каждой детали, все же их можно рассматривать только как творения каменотеса и резчика, а не искусства так называемого архитектора или скульптора.

В городе Руан мы также находим прекрасную церковь Сен-Маклу (1432-1500), великолепный образец позднего французского стиля, демонстрирующий внутренне все ослабление и дефекты своей эпохи; но в пяти аркадах ее прекрасного западного фасада находится один из самых богатых и элегантных образцов яркой работы во Франции. Это также показывает, каким был бы фасад Сент-Уана, если бы его достроили по проекту. Когда-то у этой церкви были величественная центральная башня и шпиль, разрушенные в 1794 году. Когда все это было завершено, немногие церкви того времени могли бы соперничать с ним.

Сен-Жак в Дьеппе - еще одна церковь того же возраста, обладающая той же кружевной красотой деталей и тщательно продуманной отделкой, которая очаровывает, несмотря на более трезвый разум, который говорит нам, что подобные причуды следует воплощать не в камне. Аббевиль, Сен-Рикье и все главные города этой части Франции богаты образцами поздней готики, о которой мы сейчас говорим. Эти образцы во многих отношениях прекрасны, но во всем, что составляет истинное и хорошее искусство, они уступают образцам славной эпохи, которая им предшествовала.



647. Южная паперть Сент-Уэн в Руане. (Из Шапюи.)

## ГЛАВА X.

### Содержание.

Готические детали—Колонны—Окна—Круглые окна—Ниши—Своды—Контрфорсы—  
Башенки—Шпили—Отделка—Строительство—Убранство церквей—Домашняя  
архитектура.

Хотя на предыдущих страницах при описании главных церквей Франции упоминались различные изменения деталей, произошедшие со времени введения заостренного стиля до отказа от него в пользу возрожденной классики, все же представляется необходимым резюмировать основные изменения, которые были внесены. Это будет уместнее всего сделать до того, как мы оставим тему французской архитектуры, которая в целом является наиболее законченным и гармоничным из всех отмеченных стилей, а также самым ранним.

### СТОЛБЫ.

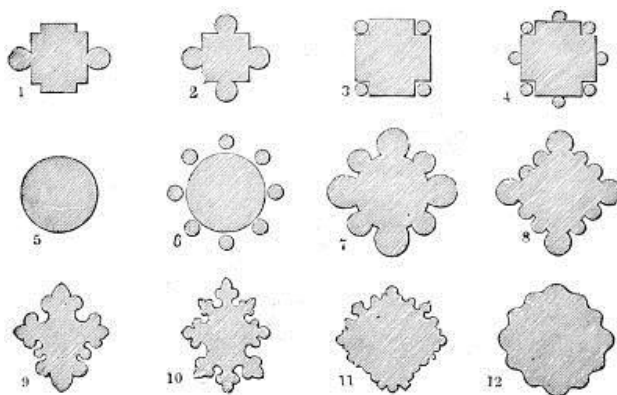
Из этих деталей первая, которая привлекает внимание исследователя, - это форма колонн или опор, использовавшихся в средние века, поскольку именно эта особенность имеет самое непосредственное сходство с типичными формами предшествующих стилей. Действительно, более ранние колонны в стиле круглых арок были фактически грубой имитацией римских оригиналов, выполненных настолько толстыми и тяжелыми, что выдерживали без видимого напряжения весь вес арок, которые они поддерживали, и надземной стены. Это увеличение веса, налагаемого на колонны, и, следовательно, на их прочность и тяжеловесность, стало большим изменением, внесенным в искусство строительства в раннем круглом готическом стиле. Руководствуясь теми же требованиями, классические архитекторы либо должны были значительно утолщить свои колонны, либо каким-то образом соединить их. Действительно, римляне в таких зданиях, как Колизей, ставили колонны спереди, а опору сзади, которая в конечном итоге была фактической опорой стены. Готические архитекторы усовершенствовали это, добавив по колонне, или, скорее, по половине колонны, с каждой стороны, чтобы принять арки-опоры, и подняв те, что сзади и спереди, для поддержки пружинящего свода или крыши, вместо бесполезного антаблемента римлян.

Таким образом, пирс стал в плане таким, какой изображен на фиг. 1 и 2 на схеме (гравюра на дереве № [648](#)). Иногда это менялось, как показано на рис. 3, где угловые стержни использовались только для облегчения кажущейся тяжести центральной массы; в других примерах оба эти способа комбинируются, как на рис. 4, что не только конструктивно, но и художественно является одним из самых красивых сочетаний, на которые способны квадратные формы, сочетая большую прочность с большой легкостью внешнего вида и разнообразием света и тени.

Можно сказать, что эти четыре формы типичны для Юга, где стиль был заимствован непосредственно из римского квадратного пирса в сочетании с пристроенной к нему круглой колонной.



На Севере норманны и, вообще говоря, все франкские племена предпочитали круглую колонну квадратному столбу, и, следовательно, варианты были такими, как показано на рис. 5, 6, 7 и 8, которые, хотя и образовывали красивые комбинации, хотели подчеркнуть контраст между квадратной и круглой формами.



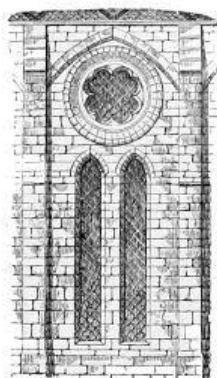
648. Схема Планов столбов.

Спустя некоторое время архитекторы, казалось, почувствовали это и попытались исправить, введя необычные формы и острые края с глубокими подрезанными теньями, применив таким образом к колоннам те формы, которые были изобретены для лепнины ребер сводов и ажурного оформления окон. Поначалу этот прием был совершенно успешным и, пока его практиковали в умеренных количествах, привел к появлению некоторых из самых красивых форм колонн, которые можно найти в любом стиле. Однако это оказалось слишком заманчивой возможностью для потворства всевозможным причудам и придиркам; и после прохождения форм, показанных на фиг. 9 и 10, где значение всех частей все еще достаточно очевидно, стали такими же сложными, как на рис. 11, а иногда даже более урезанными, так что весь смысл и красота были утрачены. Кроме того, он стал очень дорогим и сложным в исполнении, так что в более поздние времена архитекторы вернулись либо к круглым колоннам, либо к такой форме, как показано на рис. 12, которая была введена в 16 веке. Изменение, возможно, было частично внесено из соображений экономии, а также в некоторой степени из желания подражать изгибам классических колонн; но по каким бы мотивам оно ни возникло, оно на редкость бессмысленное и нехудожественное; и поскольку заглавная часть при этом была опущена, вся колонна приобрела вид холодной бедности, полностью противоречащий истинному духу готического искусства. Это последнее изменение показало, возможно, более ясно, чем те, которые были внесены в любой другой объект, насколько полностью искусство умерло до того, как его вытеснили классические стили.

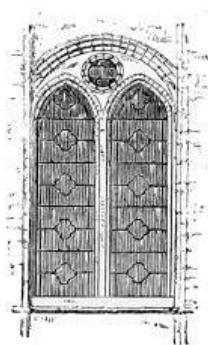
## WINDOWS.

До того, как в обиход вошло окрашенное стекло, было достаточно очень маленьких отверстий, чтобы пропускать в церкви необходимое количество света. Эти проемы сохраняли свои округлые формы еще долгое время после того, как заостренная форма распространилась на своды и арки опор, потому что архитекторы все еще считали их самыми красивыми; более того, они занимали настолько малую часть пространства стен, что их линии не соприкасались и не мешали конструктивным линиям самого здания; но

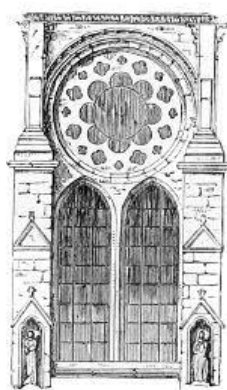
когда потребовалось увеличить их с целью получения больших изображений, сохранение круглой формы стало уже нецелесообразным.



649. Окно, Сен-Мартен, Париж. (From 'Paris Archéologique'.)



650. Окно нефа Шартрского собора.

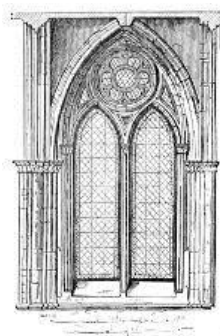


651. Окно на хорах Шартрского собора.

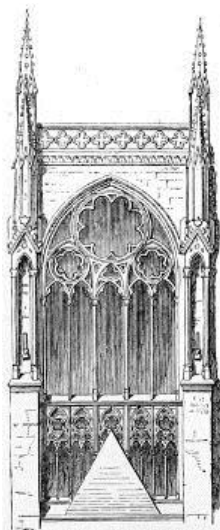
Гравюра на дереве № [622](#), изображающая боковое возвышение Собора Парижской Богоматери, хорошо иллюстрирует три этапа этого процесса, практиковавшегося в 12 и 13 веках. Сначала здесь представлено большое цельное окно без средников, стекло которого поддерживается прочными железными прутьями; затем - окно с одним средником и круглой розой в изголовье; и, наконец, на нижнем этаже - полное узорчатое окно. Переход от



старого маленького окна к первому из них легко объяснить, и гравюра на дереве № [649](#), представляющая одно из окон в Сен-Мартене в Париже, объясняет переход от первого ко второму. Вместо одного большого неразделенного отверстия часто считалось более целесообразным вводить два ланцета рядом; но поскольку они никогда не заполняли и не могли заполнить пространство одного проема так, чтобы следовать его основным линиям, стало обычным вводить круглое окно большего или меньшего размера между их головками. Это, при грубом строительстве того времени, представляло определенные трудности, которые были устранены путем прохождения каменной кладки свода через стену таким образом, чтобы образовалась разгрузочная арка. Когда это было сделано, опытному строителю хватило одного взгляда, чтобы увидеть, что если разгрузочная арка будет достаточно прочной, то всю стену между контрфорсами можно будет снести, не ставя под угрозу безопасность здания. Соответственно, вскоре это было сделано. Простенок между двумя стрельчатыми выступами превратился в стояк, круг потерял свою независимость и был сгруппирован вместе с ними под разгрузочной аркой, которая спускалась с каждой стороны смелыми растопыренными косяками, и все это фактически превратилось в узорчатое окно.



652. Окно в Реймсе.



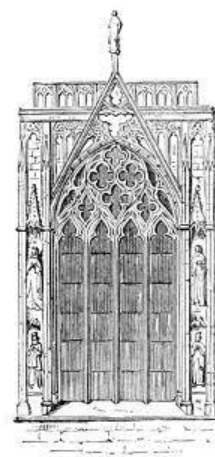
653. Окно на Сент-Уэн.

В Шартрском соборе у нас есть примеры двух крайних вариантов этих переходных окон. В окнах нефов (гравюра на дереве № [650](#)) круг маленький и незначительный и служит только

для соединения двух стрельчатых элементов. В рассказе (Гравюра на дереве № [651](#)), который написан несколько позже, круг играет важную роль и полностью перекрывает нижнюю часть. Здесь это фактически круглое окно, поддерживаемое прямолинейной опорой. В обоих этих примерах разгрузочная арка все еще сохраняет свою круглую форму, а узор все еще несовершенен, поскольку все отверстия представляют собой всего лишь отверстия различной формы, вырезанные на плоской поверхности, тогда как для придания ему совершенства необходимо, чтобы линии двух смежных отверстий сливались вместе, будучи разделенными прямой или изогнутой литой цапфой, а не просто прокалывались, как в данном случае. Возможно, лучше всего это можно проиллюстрировать на примере одного из окон боковых нефов в Реймсе, где остроконечное готическое окно стало завершенным во всех своих существенных деталях. Даже здесь будет заметно, как неуклюже круг вписывается в сферический треугольник верхней части окна. Действительно, существует непреодолимая неудобство в том, что маленькие треугольники обязательно оставляются в виде подходящих кругов в промежутках над ланцетами и под заостренной головкой отверстий. Когда вместо двух ламп использовалось четыре или пять, этот дефект стал более очевидным; и даже в примере из Сент-Оуэна (Гравюра на дереве № [653](#)). один из самых красивых во Франции, архитектор не смог устранить диссонанс между конфликтующими линиями круга и сферического треугольника. Наконец, после двух столетий серьезных испытаний строители тех дней оказались вынуждены полностью отказаться от этих прекрасных конструктивных геометрических форм в пользу ажурного рисунка более управляемого характера, и вместо круга они сначала изобрели плавный ажурный рисунок, изысканным примером которого является окно в Шартре (гравюра на дереве № [654](#)); а затем, избавившись от рамок конструктивной формы, сразу же пустились во все причуды яркого стиля. В этом стиле каменные узоры выглядели изогнутыми и перекрученными, как ивовые прутья. Его формы, надо признать, всегда были изящными, но конструктивно слабыми и часто экстравагантными, демонстрируя полный контраст с современным перпендикулярным стилем, которому придерживаются в Англии. Это произошло не из-за жесткости его форм, а из-за фантастической податливости, с которой использовался такой жесткий материал, как камень. Величие было так же невозможно в ярких узорах, как изящество и красота в перпендикулярном стиле; тем не менее, следует признать, что для домашних зданий и для небольших церквей, возведенных в 16 веке, яркий стиль обладает очарованием, перед которым невозможно устоять. Он настолько изящен и фантастически блистателен, что пленяет, несмотря на наш более трезвый разум, придавая элегантность каждому зданию, где встречается, и находя единственную параллель среди изящных фантазий сарацинских архитекторов лучшей эпохи.

### КРУГЛЫЕ ОКНА.

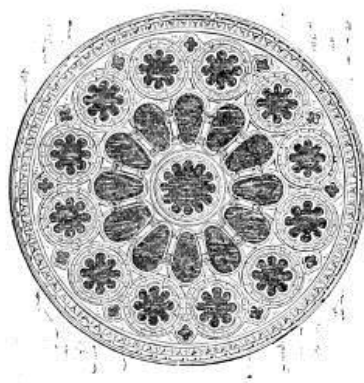
Безусловно, самые блестящие образцы этого класса во Франции можно найти среди огромных круглых окон, которыми были украшены западные торцы и трансепты соборов. По-моему, во Франции нет ни одного примера огромных окон с прямыми выступами, которые так любили наши архитекторы, и даже там, где ист-энд заканчивается прямо, как в Лаоне, там есть большое окно-роза. Не может быть никаких сомнений в том, что круг, пока он был полностью соблюден, был самой благородной формой в архитектурном отношении, как снаружи, так и внутри; но когда трифорий под ним был прорезан, а нижние углы за пределами круга были заполнены узором, превратив его в нечто вроде наших больших окон,



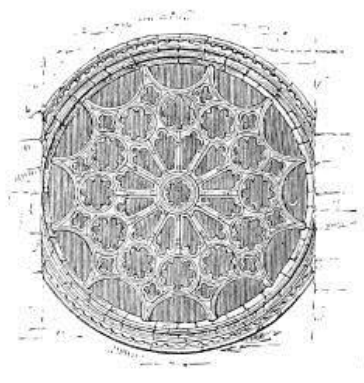
654. Окно в Шартре.

результатом стало смешение двух способов, в котором не были сохранены преимущества ни того, ни другого.

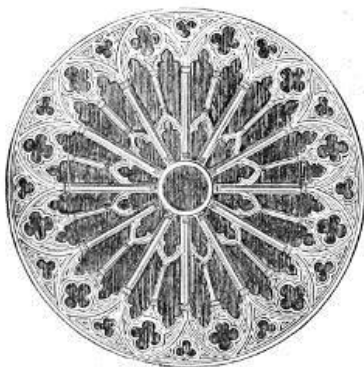
Из более ранних круглых окон одним из лучших является то, что находится на западном фасаде в Шартре (гравюра на дереве № [655](#)), с несовершенным ажуром, как большая часть этого собора, но огромного размера и величественности. Его диаметр составляет 39 футов в поперечнике отверстий и 44 фута 6 дюймов в поперечнике внешних выступов круга. Те из трансептов меньше, их ширина составляет всего 33 фута, но они демонстрируют значительный прогресс в искусстве ажурной росписи, которое к тому времени, когда они были выполнены, стало гораздо более понятным.



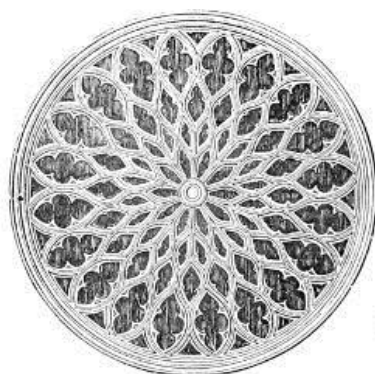
655. Западное окно, Шартр.



656. Окно в трансепте, Шартр.



657. Западное окно, Реймс.

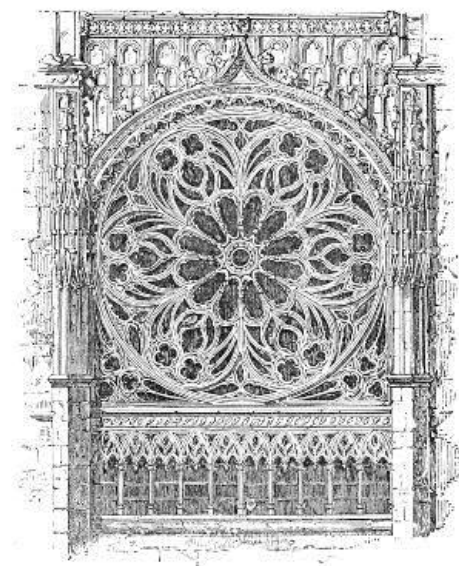


658. Западное окно, Эвре.

Если бы хватило места, было бы легко подобрать примеры, чтобы проследить прогресс изобретения между этими ранними попытками и почти идеальным окном, украшающим центр западного фасада в Реймсе (гравюра на дереве № [657](#)); и снова от этого к тому в Эвре (гравюра на дереве № [658](#)). В последнем случае геометрические формы уступили место кружевному плавному ажуру, приятным примером которого является этот. Далее примечательно, что все части узора или стоек имеют одинаковую толщину, тогда как при плавном или ярком узоре обычно вводят значительную степень подчинения частей, разделяя их на большие или меньшие ребра, таким образом избегая путаницы и придавая целому конструктивный вид, которым оно в противном случае не обладало бы. Это очень заметно в таком окне, как то, что украшает западный фасад Сент-Уэн в Руане, где части отчетливо подчинены друг другу и, следовательно, обладают той силой и характером, которые так трудно передать. Это также иллюстрирует то, о чем говорилось ранее, а именно способ, которым были заполнены нижние внешние углы круга, а также, гораздо более приятным способом, чем обычно, способ, которым трифорий с отверстиями выполнен как часть украшения. Благодаря использованной здесь прочной перекладине транца, надстройка достаточно прочная, чтобы поддерживать ее; но, как это слишком часто бывает, когда ее опускают и удерживают под ней, возникает путаница между круглой и вертикальной частями, что не радует. Тогда это не круглое и не вертикальное окно, а неопределенное соединение двух приятных элементов, в котором оба существенно страдают от соседства.



Я полагаю, можно с уверенностью утверждать, что по крайней мере из сотни первоклассных примеров этих круглых окон, которые все еще существуют во Франции, нет двух одинаковых. Напротив, они демонстрируют самое поразительное отличие дизайна. Нет такого объекта, над которым французские архитекторы приложили больше усилий или в котором они добились большего успеха. Они действительно являются *шеф-поварами* в области декоративных способностей и наиболее приятных индивидуальных особенностей своих больших церквей. В то же время они полностью опровергают идею о том, что заостренная форма вообще необходима для придания красоты декоративным отверстиям.



### ЗАЛИВЫ.

659. Западное окно, Сент-Уэн.  
(От Пугина.)

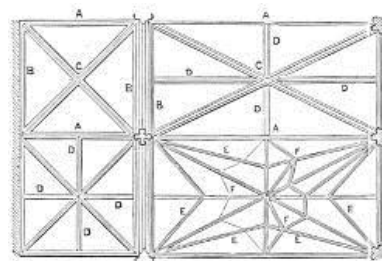
Здесь может быть полезно повторить то, что было сказано о разделении церквей на бухты, или, как их называют французы, *проходы*. Два типичных их расположения показаны на гравюрах на дереве № [616](#) и [617](#), которые существовали до появления заостренных форм. В первом большая галерея проходит через весь боковой проход, введенная отчасти как конструктивное решение для достижения цели, для которой впоследствии были использованы летающие контрфорсы, отчасти как позволяющая архитектору достичь требуемой высоты без необычайно высоких колонн или широких простенков, которые были за пределами конструктивных возможностей более ранних строителей. Эти галереи были также полезны в качестве дополнения к помещениям церкви, поскольку люди могли оттуда видеть церемонии, совершаемые внизу, и слышать мессу и музыку так же хорошо, как с пола церкви. Эти преимущества уравнивались большим достоинством и архитектурной красотой второго помещения (Гравюра на дереве № [617](#)), где вся высота была разделена на боковые проходы и этажерку, отделенные друг от друга галереей из трифория, которая фактически представляла собой глубину деревянной крыши, необходимую для перекрытия боковых проходов. Когда однажды эта простая и красивая схема была принята, она сохранялась с очень небольшими изменениями на протяжении всего средневековья.<sup>[358]</sup> Обычно использовались пропорции, чтобы сделать проходы вдвое меньше высоты нефа. Другими словами, струнная дорожка под трифорием делила высоту на две равные части; пространство над ней было разделено на три, из которых две были отведены под этаж, а одна - под трифорий.<sup>[359]</sup> Это правда, что, возможно, нет ни одного примера, в котором приведенные здесь пропорции были бы точно сохранены, но они в достаточной степени отражают общее разделение частей, от которого архитекторы лишь слегка отклонялись, иногда в одну сторону, иногда в другую, в соответствии со своим вкусом или прихотью. Единственным действительно важным изменением, внесенным впоследствии, было остекление также галереи трифорий, путем установки плоской крыши или почти плоской крыши над боковыми нефами, как в нефе церкви Сент-Уэн в Руане, или путем перекрытия каждого пролета пирамидальной крышей, невидимой изнутри, как показано на ксилографиях № [621](#) и [641](#); все стены церкви, за небольшим исключением шпангоутов больших арок-опор, таким образом, стали стенами из стекла, масса свода поддерживалась только благодаря глубоким и смелым конструктивным линиям, из которых состоит каркас застекленных поверхностей.

Насколько мне известно, в Англии у нас нет ни одного экземпляра глазурированного трифория, но это одна из самых очаровательных особенностей более поздних стилей французских архитекторов, и там, где в нем используется цветное стекло, которое является незаменимым, создается самый сказочный эффект. Однако сомнительно, что глубокая тень и конструктивная уместность английской практики в целом не являются более удовлетворительными. В конструкции из стекла и железа ничто не может быть более подходящим, чем французская практика; но в здании из камня и дерева требуется больше прочности, чтобы произвести эффект, который будет радовать постоянно.

ХРАНИЛИЩА.

Уже объяснялось, насколько важной частью готической церкви был свод и насколько полно именно управляющая сила придавала форму искусству. Мы также видели различные этапы, с помощью которых архитекторы пришли к пересекающемуся своду, который стал типичной формой в лучшую эпоху. Особенно во Франции каменный свод повсеместно сохранялся как действительно важная особенность, поскольку, хотя англичане были столь успешны в искусстве возведения декоративных деревянных крыш, эта практика никогда не преобладала во Франции.

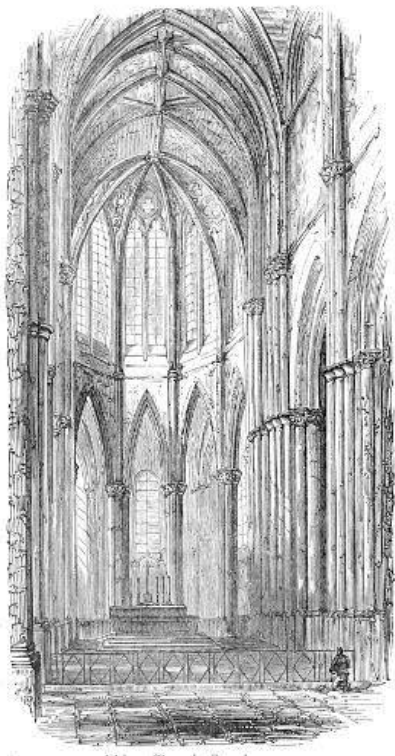
В лучшие времена устройство французских сводов было чрезвычайно простым. Проходы обычно строились в виде квадратных отсеков, своды которых сначала были очерчены, каждый четырьмя равными арками (Гравюра на дереве № 660), из которых а были поперечные ребра или *двойные арки*, как их называли французы, и использовались, как мы видели, в старых туннельных сводах. Эти арки, исходящие из основных точек опоры, были основными элементами укрепления свода и служили постоянными центрами надстройки. в назывался *бывшим* и представлял собой ребро, встроенное в стену, той же формы, что и поперечные ребра, и названное так потому, что, будучи сконструированным первым, оно придало форму своду. Наконец, были еще два ребра, выступающие из угла в угол и пересекающиеся друг с другом под углом. Они назывались *оживами*, от латинского слова *augere*, укреплять,<sup>[360]</sup> однако главной целью их использования было центрирование. В римских сводах использовались аналогичные ребра жесткости, но промежутки между ними впоследствии были заполнены заподлицо бетоном. В эпоху Возрождения и в современных работах (например, в подвалах или хранилищах доков) при строительстве из кирпича используются каменные вуссуары для паха, потому что кирпичная кладка, используемая там, могла бы быть раздроблена или выпасть; здесь также камень находится на одном уровне с кирпичной кладкой, но средневековые архитекторы признавали ценность ребра не только как постоянного центра, но и как предполагающего внешний вид, а также реальность прочности.



660. Схема перекрытия.

Крыша нефа состояла из точно таких же частей, за исключением того, что, будучи в два раза шире ширины каждого отделения, длина поперечных ребер и пересекающихся остовов была пропорционально больше, чем в проходах. Еще одним дополнением и, безусловно, улучшением стало введение ребер жесткости ( $\bar{D} \bar{D}$ ), обозначающих точку свода. Конечно, их нельзя было использовать с круглыми арками, где не было центральной линии, которую они могли бы обозначить; и, вероятно, именно по этой причине французы редко применяли их, привыкнув к сводам, в которых они не требовались. Другая причина заключалась в том, что все их ранние своды были более или менее купольными, или, другими словами, точка  $\bar{D}$  была выше точек  $A$  или  $B$ , хотя это более очевидно в шестиугольных сводах, или где одно

отделение нефа-свода охватывает два прохода, чем в четырехсторонних, подобных рассматриваемым сейчас. Тем не менее, все французские своды в большей или меньшей степени обладают этой особенностью, и, следовательно, продольное ребро там, где оно используется, имеет изломанный вид сверху донизу, что крайне неприятно и, должно быть, в значительной степени помешало его внедрению. Однако есть по крайней мере одно исключение из этого правила во Франции, в церкви аббатства Сувиньи, представленное на гравюре на дереве № [661](#), где это ребро используется с таким приятным эффектом, что удивляешься, что оно не пользовалось более широкой популярностью.



661. Церковь аббатства Сувиньи. (Из "Ансьен Бурбонне".)

Это единственные элементы, обычно используемые французскими архитекторами: но иногда мы находим ярусы, или вторичные оживы, используемые для укрепления, а также для украшения простых граней сводов, по одному или по два на каждой грани, как на Е Е (на гравюре на дереве № [660](#)); маленькие ребра или *лиерны*, F F, от *lier*, связывать, также иногда использовались для соединения всего этого в центре, где они образовывали звездчатые узоры, и другие сложные но прекрасны украшения свода. Последние, однако, редки и исключительны во французских сводчатых конструкциях, хотя английские архитекторы относились к ним с таким успехом, что мы удивляемся, как они не получили более широкого распространения во Франции. Наиболее вероятным объяснением представляется то, что французские архитекторы при создании эффекта своих сводов больше полагались на цвет, чем на рельеф, в то время как в Англии цвет использовался редко, его место занимала конструктивная резьба. Какими бы ни были сравнительные достоинства этих двух методов при первом использовании, сейчас английские склепы имеют большое преимущество, поскольку резьба сохранилась, в то время как росписи других исчезли, и у нас не осталось средств судить об их первоначальном эффекте.

Одной из самых красивых особенностей французского сводчатого строительства, почти полностью неизвестной в этой стране, является огромный многоугольный свод полукупола шевет, который как архитектурный объект мало кто откажется признать, что со стенами из крашеного стекла и легкой конструктивной крышей он гораздо красивее простого полукупола базиликанской апсиды, несмотря на его мозаику. Тем не менее, французы так и не смогли полностью преодолеть трудности его строительства; и в своем чрезмерном желании избавиться от всех сплошных стен и получить максимально возможную поверхность для окрашенного стекла они часто искажали эти своды самым неприятным образом.

Шевет Понтины (Гравюра на дереве № [643](#)) представляет собой хороший пример ранней формы свода, который благодаря небольшому размеру окон и общей сдержанности композиции позволяет избежать упомянутых выше дефектов. Из более поздних примеров сохранилось немного, за исключением работы Сувиньи, представленной на гравюре на дереве № [661](#), где сложность была полностью преодолена за счет конструкции шпангоутов с пронзительным узором, так что свод практически возвышается почти на той же высоте, что и оконные арки, и очень небольшое улучшение сделало бы его не только конструктивно, но и художественно совершенным. Это единственный образец, который, хотя и относится к

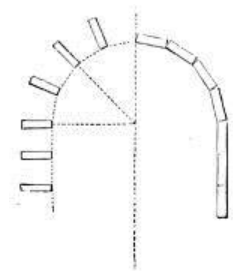


числу самых прекрасных образцов готического искусства, не нашел поклонников или, по крайней мере, подражателей.

Несмотря на сложность конструкции, эти пронзенные полукупола являются не только лучшими образцами французских сводчатых перекрытий, но и одним из самых красивых изобретений средневековья и более изящно завершают вид на собор, чем большие окна англичан или чудесные розетки французских соборов.

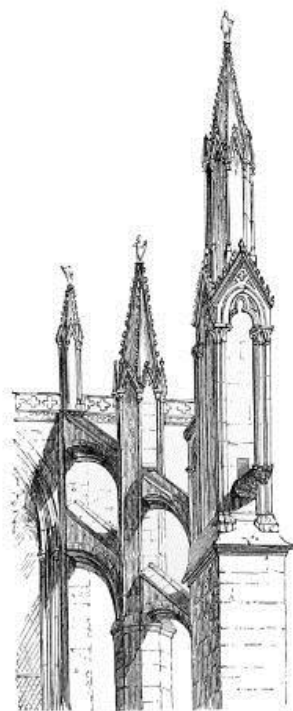
### КОНТРФОРСЫ.

Использование контрфорсов было конструктивным приемом, который почти неизбежно сопровождал использование сводов для кровли церквей. Необходимо было либо использовать чрезвычайно толстые стены, чтобы противостоять толчку, либо поддерживать их с помощью какого-нибудь более научного устройства материалов. Теорию контрфорса будет легко понять по схеме (гравюра на дереве № [662](#)), представляющей семь блоков или массивов каменной кладки, расположенных первыми так, чтобы образовать сплошную стену, но которые, очевидно, оказывают очень слабое сопротивление толчку, стремящемуся опрокинуть их изнутри. Левостороннее расположение, благодаря дополнительной ширине основания в направлении упора, гораздо менее подвержено выпадению наружу, при условии, что расстояние блоков друг от друга не слишком велико, а масса свода не оказывает сильного давления на промежуточное пространство. Эта последняя трудность настолько сильно ощущалась ранними французскими архитекторами, что, как мы видели, особенно на Юге Франции, они использовали крышу бокового прохода в качестве непрерывной опоры, чтобы противостоять напору сводов своих туннелей. Это было преодолено также введением пересекающихся сводов, поскольку благодаря этому способу все упоры были собраны вместе в определенной точке над каждым столбом, и сопротивляющейся массы, приложенной к этой одной точке, было достаточно, чтобы придать всю необходимую устойчивость. Это, а также желание поднять светильники как можно выше на крышу, были основными причинами, приведшими к повсеместному использованию этой формы сводов; тем не менее, до сих пор не было показано, что сплошной свод не является художественно более красивой из двух форм, если не более того конструктивно.



662. Схема контрфорсов.

Предстояло преодолеть еще одну трудность, которая заключалась в том, что основной свод, к которому нужно было примыкать, находился над нефом или центральной частью церкви, а контрфорсы необходимой глубины полностью заполнили бы боковые нефы. Трудность впервые возникла при строительстве базилики Максенция (Гравюра на дереве № [203](#)), и там ее преодолели примерно так, как это было практически принято в средние века, за исключением того, что арка была перенесена внутрь, тогда как готические архитекторы перекинули примыкающую арку снаружи и над крышей.

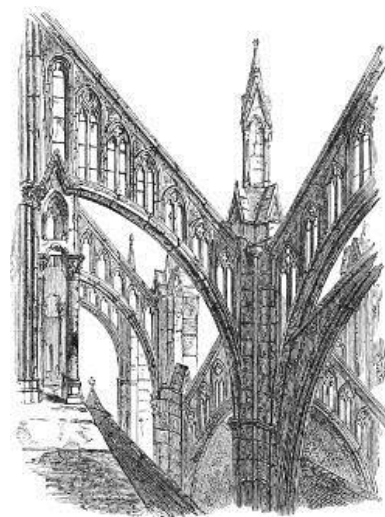


663. Летающий контрфорс Сент-Уэн. (From Batissier, 'Histoire de l'Art.')

Несколько предыдущих ксилографий<sup>[661]</sup> показывают систему летающих контрфорсов на различных стадиях развития. Вид одного из хоров Сент-Уэнского (№ 663) демонстрирует систему в ее наибольшей степени развития. Здесь есть два вертикальных и два летящих контрфорса, образующих систему большой легкости, но в то же время огромной конструктивной прочности, и при экономном и элегантном использовании, как в данном случае, образующую объект исключительной красоты. Злоупотребление этим средством, как в Кельнском соборе, так и в других местах, зашло очень далеко, чтобы испортить должный эффект.

Шартрский собор представляет собой уникальный, но очень красивый пример более ранней формы летящего контрфорса: там огромный пролет центрального свода заставил архитекторов напрячь все силы, чтобы обеспечить достаточную опору, и они сделали это, построив то, что было буквально открытой стеной поперек прохода (см. Гравюру на дереве № 628), сильно изогнутой, а арки соединялись короткими прочными колоннами, расходящимися лучами от арки. Ничто не могло быть прочнее и научнее этого, но отсутствие перпендикулярности в колоннах было неприятно глазу тогда, как и сейчас, и это изобретение никогда не повторялось.

Гораздо более приятной была форма, принятая впоследствии в Амьене (Гравюра на дереве № 664) и в других местах, где ряд небольших арочных арок стоит на нижнем пролетном контрфорсе и поддерживает верхний, который имеет прямую линию. Однако даже здесь трудность не совсем преодолена; неравная высота этих соединительных арок и неудобный угол, который образуют нижние опоры с криволинейной формой, на которой они покоятся, лишают их той конструктивной правильности, которая одна обеспечивает совершенно удовлетворительный результат в архитектуре. Эта проблема действительно из тех, которые французы так и не смогли до конца решить, хотя и приложили к ней огромные усилия. Каким бы блестящим ни был иногда эффект огромной массы башенок и парящих контрфорсов, они редко соединяются так, чтобы оставить в сознании зрителя полностью удовлетворительный результат. В целом, пожалуй, самым приятным примером является Реймский (гравюра на дереве № 629) — особенно те, что расположены по обе стороны нефа, — где две смелые простые арки передают давление от смелого изящно увенчанного контрфорса по бокам верхнего этажа, причем таким образом, чтобы не оставалось никаких сомнений ни в их назначении, ни в их достаточности для достижения поставленной цели.



664. Летающий контрфорс в Амьене. (Из Шапюи.)

Несмотря на красоту, которой французы достигли в своих развевающихся контрфорсах, все еще остается вопросом, не зашли ли они в этой особенности слишком далеко. Следует признать, что при злоупотреблении системой существует тенденция к искажению очертаний и нарушению истинного архитектурного эффекта экстерьера. Внутренне это, без сомнения, позволило им облегчить свои простенки и неограниченно увеличить размер окон, и, чтобы судить справедливо, мы должны балансировать между выгодой для интерьера и внешними недостатками. Это мы сможем сделать лучше, когда рассмотрим следующий конструктивный прием, которым стало внедрение пинаклов.

### ВЕРШИНЫ.

Использование башенок, рассматриваемое независимо от их декоративных целей, достаточно очевидно. Очевидно, что устойчивость стены или столба, которые должны противостоять толчку свода или любой другой силе, действующей в поперечном направлении, зависит от их толщины, прочности и, как правило, от их поперечной прочности. Существенным фактором, влияющим на эту прочность, является вес. Наиболее частым использованием французами башенок было преодоление опор, из которых выступали контрфорсы. Таким образом, этим опорам были приданы вес и прочность, что сделало их достаточно устойчивой опорой для пролетных арок, которые, в свою очередь, примыкали к центральным сводам.

Следует понимать, что эти контрфорсы и башенки использовались только для поддержки центральной крыши нефа. Своды проходов были настолько узкими, что для их поддержки не требовалась какая-либо сложная система упоров — для этой цели хватило бы обычной толщины стен; но у них также было преимущество в использовании опор, предназначенных для более крупных сводов.

Как правило, английские архитекторы никогда не стеснялись утяжелять свои стены, чтобы оказывать сопротивление непосредственно в нужном месте, и не только украшали

крыши своих церквей шпилями, но и во всех случаях устанавливали башни и фонари на перекрестках. Французы, с другой стороны, всегда предпочитали размещать эти предметы не *на* своих церквях, а сгруппированными вокруг них и вырастающими из земли. Это, правда, позволило им внутренне ощутить высоту и легкость в такой степени, которая неизвестна в Англии. Эта экстравагантность нанесла ущерб истинному эффекту даже интерьера, в то время как внешне система была очень разрушительной для изящества и гармонии. Французский собор, как правило, солидный и простой, высотой до парапета боковых нефов, но над этим основанием лес выступающих из него башенок и контрфорсов полностью заслоняет фасад и запутывает его линии. Над этим опять же огромная масса и простая форма высокой крутой крыши, не нарушенной шпилями или другими украшениями, неприятно контрастирует с легкостью и запутанными линиями непосредственно под ней. Это несоответствие, как правило, портит красоту французских соборов и даже их церквей, хотя в небольших зданиях эффект менее бросается в глаза из-за небольших деталей.

### Шпили.

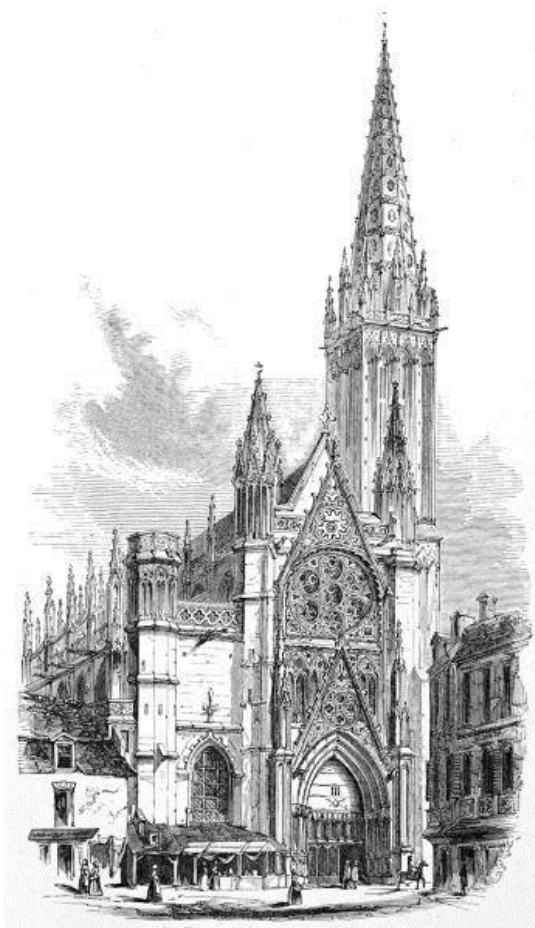
Легкий переход ведет от башенок к шпилям, причем последние являются лишь совершенным развитием первых, и каждое требует помощи другого для создания полностью гармоничного эффекта. Тем не менее, их применение сильно различалось, поскольку шпиль никогда не был конструктивным средством или каким-либо образом полезным. Действительно, из всех архитектурных особенностей именно к ней, возможно, наименее легко применить какое-либо утилитарное правило.

Башни первоначально использовались в христианских зданиях частично как колокольни, частично как символы власти, а иногда, возможно, как укрепления, к которым можно добавить общую цель украшения зданий, к которым они были прикреплены, и придания им того достоинства, которое всегда передает высота.

Шпиль башни возник сначала как деревянная крыша, и поскольку высота была одной из важнейших задач, которую необходимо было достичь при строительстве башни, было естественно дополнить это, придав крыше чрезмерную высоту, превышающую ту, которая фактически требовалась для простой защиты от непогоды. Когда однажды возникла идея превратить его в декоративный элемент, архитекторы не заставили себя долго ждать с ее воплощением. Первым и наиболее очевидным шагом было срезание углов, придание башне формы восьмиугольника и поднятие углов башни за счет остроконечных элементов с целью смягчения перехода между перпендикулярной и наклонной частью и приведения его снова к гармонии.

Одним из самых ранних примеров успешного осуществления этого перехода является старый шпиль в Шартре (гравюра на дереве № [627](#)); переход от квадрата к восьмиугольнику и от башни к пирамиде осуществляется с большим успехом. Западные шпили аббатства Святого Стефана в Кане (Гравюра на дереве № [613](#)), хотя и добавленные в эпоху остроконечной готики к башням более раннего периода, также являются приятными образцами. Но, возможно, одним из самых лучших во Франции, несмотря на свои размеры и возраст, является картина Сен-Пьера в Кане (Гравюра на дереве № [665](#)), сочетающая в себе все свойства хорошего дизайна без бедности или экстравагантности. Маленький фонарь из Сте. Мария де л'Эпин (гравюра на дереве № [644](#)), хотя и небольшая, является настолько изящным объектом, насколько это возможно; а новый шпиль в Шартре (гравюра на дереве № [627](#)), как уже отмечалось, является, за исключением недостатков, присущих его возрасту, одним из самых красивых в Европе.

Тем не менее, следует признать, что эта особенность встречается во Франции реже, чем можно было бы ожидать. Возможно, это связано с тем, что многие шпили были деревянными, им было позволено разрушаться и их демонтировали; в то время как в других случаях несомненно, что от проекта их возведения отказались из-за того, что башня, когда она была закончена, оказалась недостаточной для того, чтобы выдержать их вес.

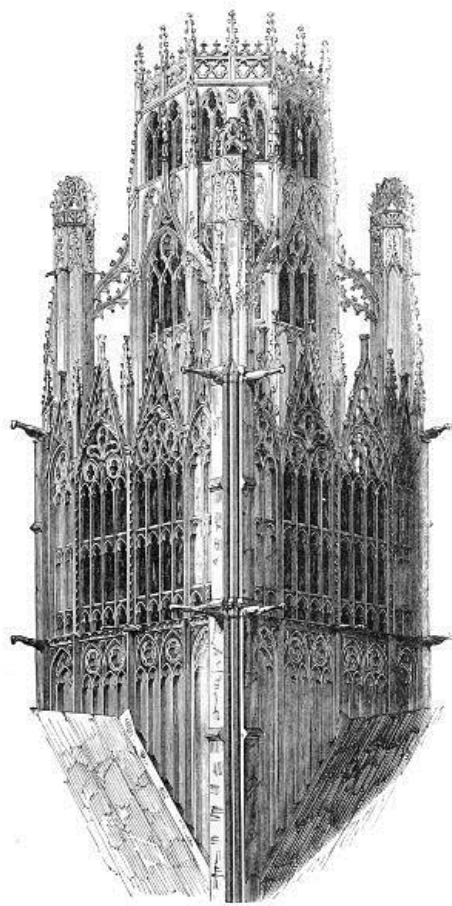


665. St. Pierre, Caen. (Из Шапюи.)

В разрушенной церкви Святого Иоанна в Суассоне есть две, которые до сих пор отличаются удивительной красотой. В Байе есть еще два, не очень красивых сами по себе, но которые приятно сочетаются с центральным фонарем эпохи Возрождения.<sup>[362]</sup> А в Кутансе есть еще две башни лучшего возраста (гравюра на дереве № [634](#)), которые в сочетании с центральным восьмиугольным фонарем образуют одну из самых красивых групп башен во Франции. Здесь уклон крыши очень низкий, и в целом внешний дизайн здания гораздо больше соответствует канонам искусства, распространенным по эту сторону Ла-Манша, чем тем, которые нашли применение во Франции.

Из более ранних французских фонарей этот в Кутансе, пожалуй, лучший образец, который можно найти: из последнего класса нет ничего прекраснее, чем фонарь Сент-Уэн (гравюра на дереве № [666](#)); и если бы западные башни были выполнены в том же стиле, в соответствии с оригинальным дизайном, башням этой церкви, вероятно, не было бы равных. Даже сам по себе фонарь является очень благородной архитектурной деталью, соответствующей своему положению, хотя некоторые детали указывают на поздний возраст, в который он был возведен.



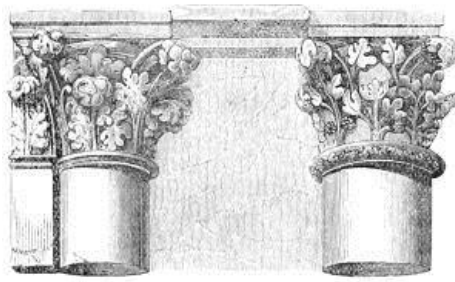


666. Фонарь, Сент-Уэн, Руан. (С гравюры Шапюи.)

Несмотря на красоту этих примеров, следует признать, что французские архитекторы не были так счастливы в своих проектах шпилей и фонарей, как во многих других деталях.



667. Пояс. (From Didron, 'Annales Archéologiques'.)



668. Столицы из Реймса.

Было бы тщетно пытаться перечислить все мелкие декоративные элементы, которыми украшены все готические церкви Франции, многие из которых действительно принадлежат скорее к области скульптора, чем архитектора, хотя эти два элемента настолько тесно переплетены, что невозможно провести грань между ними. Однако именно чрезвычайной тщательности, проявленной к этим деталям, и их необычайной проработке готические церкви лучшей эпохи обязаны по крайней мере наполовину своему эффекту. В Италии есть много церквей эпохи готики и Возрождения, более крупных и величественных по своим пропорциям, чем некоторые из лучших французских образцов, но они не производят подобного эффекта, потому что все эти детали, если можно так выразиться, сделаны машиной. Одни и те же формы и орнаменты повторяются повсюду и слишком часто заимствуются из какого-либо другого места без каких-либо признаков продуманности или уместности в их применении, и, следовательно, не вызывают ответных чувств в сознании зрителя. По эту сторону Альп, в лучшие времена, каждая лепнина, каждая деталь демонстрируют продуманность в сочетании с новизной и всегда настолько соответствуют месту или назначению, для которого она применяется, что всегда производят самый приятный эффект и в значительной степени подчеркивают красоту здания, в котором она находится. Пояс, например, представленный на гравюре на дереве № [667](#), является в такой же степени нишей для статуи, как и кронштейном для поддержки концов ребер сводов, и является одним из тысячи примеров, которые повсюду встречаются в готическом искусстве, того счастливого сочетания искусств каменщика, резчика и скульптора, которые при удачном сочетании производят истинно художественный эффект. Эти комбинации настолько многочисленны и разнообразны, что было бы безнадежно пытаться классифицировать их, или даже пытаться проиллюстрировать разновидности, обнаруженные в каком-либо отдельном соборе.<sup>[363]</sup>

То же самое можно сказать и о капителях колонн, которые во всех лучших зданиях меняются с каждой шахтой и, по-видимому, были выполнены после того, как архитектор закончил свои труды, художниками очень высокого класса. В лучшие времена, по крайней мере во Франции, как в примерах из Реймса, показанных на гравюре на дереве № [668](#), они, по-видимому, сохраняли воспоминание о римско-коринфском ордене, но использовали его с совершенно собственной свободой.

## СТРОИТЕЛЬСТВО.

Было показано, что требования к готическому собору заключались в каменной крыше, стеклянной стене и как можно большем пространстве на полу, как можно меньшем количестве колонн и точек опоры. Два первых из этих пунктов были достаточно подчеркнуты на предыдущих страницах; последний, однако, требует еще нескольких замечаний, поскольку успех, достигнутый масонами в средние века в этом отношении, был одним из их главных достоинств, хотя, в конце концов, это было всего лишь механическое



достоинство, в котором они едва ли превзошли своих учителей -римлян. Базилика Максенция, например, занимает площадь в 68 000 квадратных футов, или примерно средний размер французского собора, а точки опоры, или, другими словами, опоры и стены, занимают всего 6900 квадратных футов, или от 9 до 10 части всей площади. Если мы обратимся к великому собору Святого Петра в Риме, то обнаружим точки опоры, занимающие более четверти всей площади, хотя и построенные по образцу и почти копии римской базилики. В соборе Святой Марии во Флоренции они занимают одну пятую; а в соборе Святого Павла в Лондоне и парижском Пантеоне стены и колонны занимают в первом скорее больше, в другом - скорее меньше, чем одну шестую. Если от них мы обратимся к некоторым средневековым примерам, мы найдем, например, в

|          | Вся площадь. | Сплошная. | Соотношение.                  |
|----------|--------------|-----------|-------------------------------|
| Бурж     | 61 591       | 11 908    | 0·181, или между 1-5 и 1-6.   |
| Шартр    | 68 261       | 8 888     | 0·130, или 1/8.               |
| Париж    | 64 108       | 7,852     | 0·122, или между 1/8 и 1-9.   |
| Сент-Уэн | 47 107       | 4637      | 0·090, или между 1-10 и 1-11. |

Рисунки, однако, в Бурже включают тяжелое и расширенное крыльцо, не относящееся к первоначальному проекту, которое, если его опустить, значительно уменьшит дробную пропорцию; и если исключить недостроенные башни Сент-Уэн, доля точек опоры по площади составит менее одной двенадцатой.

Наши лучшие английские образцы демонстрируют пропорцию, составляющую менее одной десятой, и хотя они не обладают такой большой высотой и широкими сводами, как французские соборы, их шпили и башенки внешне, возможно, с лихвой уравнивают это. В целом можно сказать, что одна десятая - это примерно та же пропорция, что и в лучших готических церквях лучшей эпохи. Когда мы обнаруживаем, что она превышает это значение, становится очевидным, что легкость стен и колонн была доведена до крайности, и даже в Сент-Уане, если и есть ошибка, то именно с этой стороны. Не может быть никаких сомнений в том, что для создания удовлетворительного эффекта церкви требуется основательность и кажущаяся, а также реальная прочность; ибо, не затрагивая чрезвычайной массивности египетского искусства с его чудесным выражением мощи и долговечности, существует противоположная крайность, гораздо более пагубная для истинного архитектурного эффекта, заключающаяся в демонстрации, так сказать, механических приспособлений конструкции, чтобы добиться максимального утилитарного эффекта при минимально возможных затратах средств. Это египтяне совершенно презирали и отвергали и нагромождали массу за массой, даже в ущерб любому удобству или использованию, для которого могло быть спроектировано здание. Французские архитекторы, с другой стороны, взяли за правило обходиться без каждой тонны камня, которую они только могли отложить в сторону. В этой системе они, несомненно, зашли слишком далеко, ибо, не рассматривая такие экстремальные примеры, как хор в Бове или Сент-Уане, повсюду во Франции мы находим воздушность и разреженность деталей, разрушающих многие из важнейших условий архитектурного совершенства.

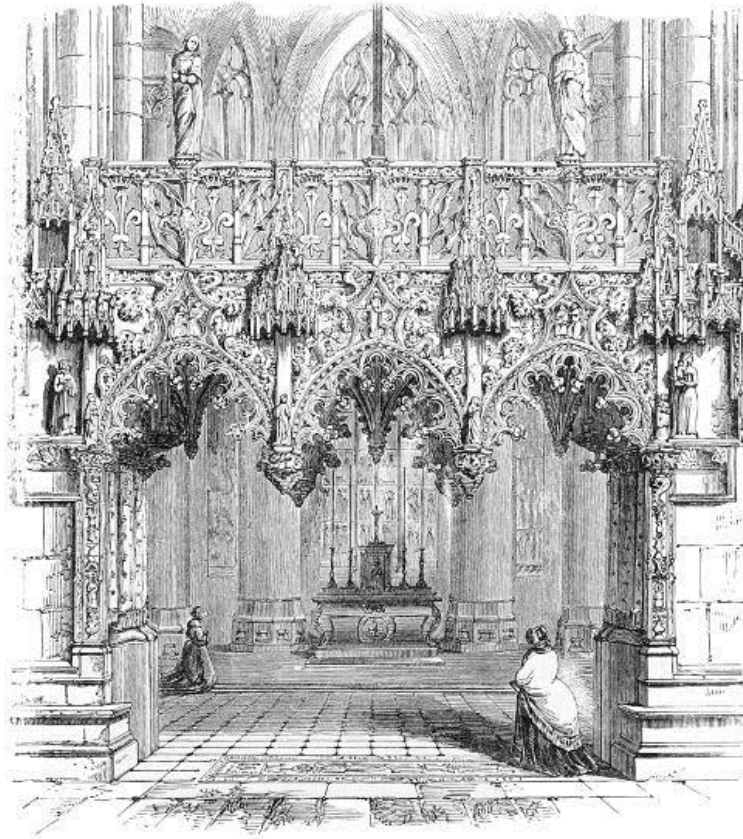
## УБРАНСТВО ЦЕРКВЕЙ.

Вероятно, на то, что мы можем назвать убранством готических церквей, было потрачено чуть меньше внимания и затрат, чем на сами ткани. Хотя предметы, включенные в это наименование, в целом относились к более низкому классу искусства, они все же были существенными частями общего дизайна, и мы не можем справедливо судить о самих зданиях, не попытавшись хотя бы описать их второстепенное устройство.

Сделать это нелегко во Франции, да и вообще в любой части Европы, поскольку ни одна церковь или капелла в настоящее время не демонстрирует всего богатства и убранства, которые им когда-то принадлежали.

Во Франции едва ли найдется хоть одна церковь с ее оригинальным алтарем, самой священной и, следовательно, наиболее богато украшенной частью целого. Они были либо разграблены гугенотами, либо перестроены в отвратительном вкусе эпохи Людовика XIV, либо разрушены во время Революции.

Соборы Амьена и Руана - одни из немногих, сохранивших свои первоначальные приделы; а ограждение хора в Шартре - одно из самых сложных произведений декоративной скульптуры, которые только можно найти. Об этом в Алби упоминалось ранее, и фрагменты этой особенности до сих пор сохранились во многих соборах.



669. Руд-ширма из театра Мадлен в Труа. (From Arnaud, 'Voyage dans l'Aube'.)

Ширмы для распятия, или *Юбки*, которые когда-то были почти во всех французских церквях, встречаются реже, чем другие части этих ограждений. Хороший пример их можно найти в церкви Мадлен в Труа (Гравюра на дереве № [669](#)), которая дает благоприятное представление о богатстве декора, которым иногда расточались эти места. Несмотря на поздний возраст и стремление к ложному способу конструирования, который был распространен во время его создания, он демонстрирует столько элегантности, что обезоруживает критику. Это заставляет нас также сожалеть об утрате сводчатых экранов собора Святого Уана (о которых мы можем судить только по рисункам) и более крупных соборов; хотя о них мы можем составить некоторое представление, проследив за конструкцией боковых экранов, частью которых они были.

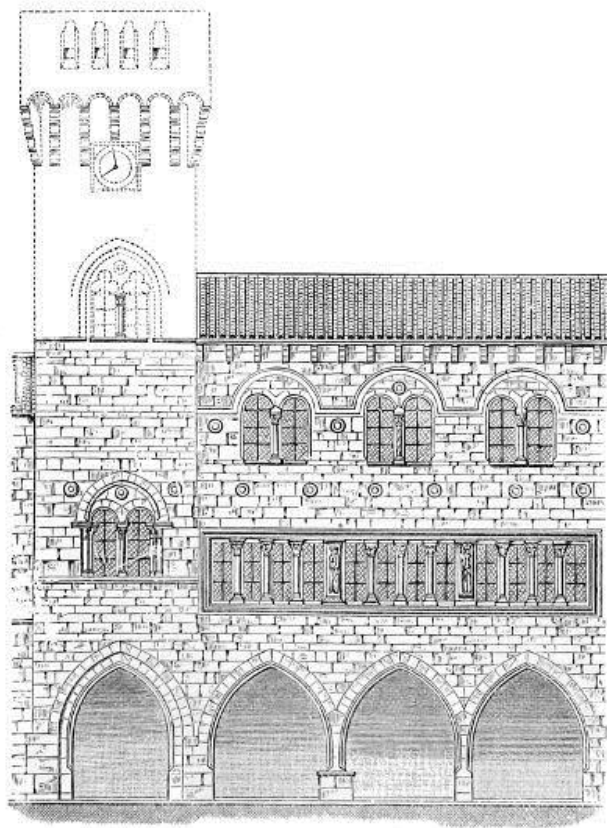
Если к этому мы добавим алтари малых капелл с перегородками, отделявшими их от нефа, гробницы богатых прелатов и знати, органные галереи с их винтовыми лестницами и богато украшенными резьбой футлярами для инструментов, а также все бесчисленные сокровища искусства, накопленные богатством и благочестием, мы можем составить некоторое представление о том, чем на самом деле был средневековый собор, хотя вряд ли такой сейчас существует в какой-либо части Европы в целом государстве.

### ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

Вероятно, сохранилось достаточно образцов, чтобы с археологической точки зрения пролить свет на прогресс домашней архитектуры во Франции и, таким образом, проиллюстрировать ранние нравы и обычаи народа; но эти останки гораздо менее

великолепны и сохранились менее идеально, чем церкви и соборы, и, следовательно, им уделялось сравнительно мало внимания.

Если бы какой-нибудь из королевских дворцов сохранился до наших дней или даже какое-нибудь из более крупных муниципальных зданий, ситуация могла бы быть иной. Первые, однако, погибли все без исключения; а что касается последних, то Франция, по-видимому, всегда представляла собой разительный контраст с соседней страной Фландрией.



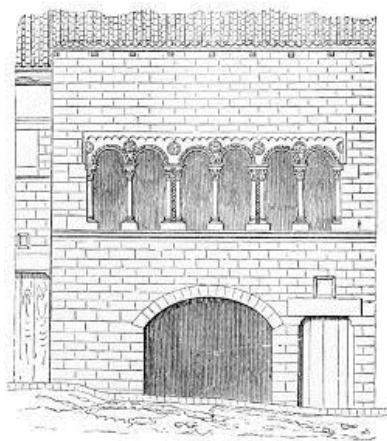
670. Hôtel de Ville de St. Antonin.

Ни в одном городе собственно Франции, по-видимому, в средние века до конца 15 века не было ни муниципалитета, ни сколько-нибудь заметной ратуши. Когда было необходимо обсудить общественные дела, существовал обычай собираться на открытом воздухе, а иногда и в церквях или монастырях. Есть одно заметное исключение из этого правила - ратуша Святого Антонина в департаменте Тарн и Гаронна, которая представляет собой замечательное здание 12 века, и, хотя оно частично отреставрировано, все еще сохраняет основные черты своего раннего дизайна (гравюра на дереве [670](#)). Первый этаж, используемый как рынок, состоит из ряда стрельчатых арок, та, что слева, представляет собой сквозной проход. На втором этаже находится прекрасная комната, освещенная тремя окнами, каждое из которых разделено на три шахты. Два пролета, разделяющие окна (и которые на внутренней стене поддерживают сегментарные арки, несущие стену выше), украшены скульптурами, изображающими Адама, Еву и Моисея. Второй этаж,

переходящий в крышу, освещен тремя двойными окнами. Из более поздних примеров конца 15-го и начала 16-го веков до сих пор существует ратуша Компьеня, прекрасный образец с центральной башней; а в Сомюре, Сен-Кантене, Орлеане, Брюгге и Божанси - ряд небольших, но интересных зданий, некоторые из которых яркие, а другие демонстрируют влияние раннего Возрождения.

В работе, подобной настоящей, объем которой едва достаточен для того, чтобы вместить все перечисленные, а тем более описанные великие типичные образцы архитектурного искусства, очевидно, что домашнему искусству должно быть отведено очень подчиненное положение. Возможно, это следует вообще опустить. Однако даже в самых незначительных произведениях великих эпох так много прекрасного, что, возможно, было бы целесообразно, по крайней мере, привлечь внимание к этому предмету, и три приведенных здесь примера могут послужить иллюстрацией форм искусства трех великих эпох французского готического стиля.

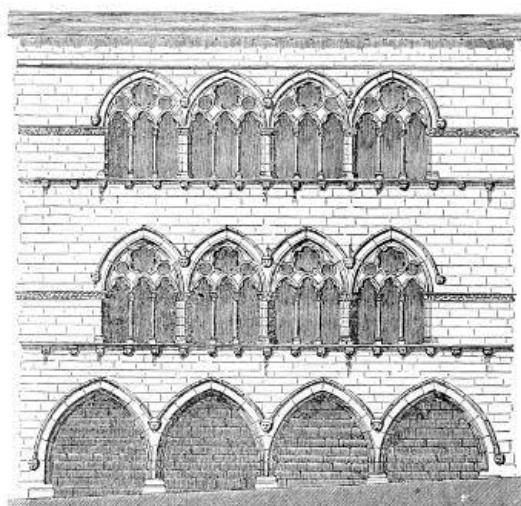




671. Дом в Ключни. (Из Гайабо.)

Первая (гравюра на дереве № [671](#)) из дома в Ключни, на ней изображена аркада с круглыми сводами и чередующимися одиночными и спаренными колоннами, расположение которых было обычным в тот период, и примеры которых можно найти по всему югу Франции и, по крайней мере, на севере, до Осера.

Вторая (гравюра на дереве № [672](#)) представляет дом в Ирие и демонстрирует заостренный готический стиль в период его наибольшего развития; и хотя проемы больше, чем было бы удобно в этом климате, они не больше, чем следовало бы, хотя на юге Франции они придают фасаду большую легкость и элегантность. Третий пример взят с портала герцогского дворца в Нанси (гравюра на дереве № [673](#)) и является примером формы, которую стиль принял на пороге Возрождения. Он не лишен элегантности, хотя и несколько странен и ничего не значит, и, за исключением балконов, детали, как правило, кажутся предназначенными исключительно для украшения без каких-либо конструктивных или утилитарных мотивов.



672. Дом в Ири. (Из Гайабо.)

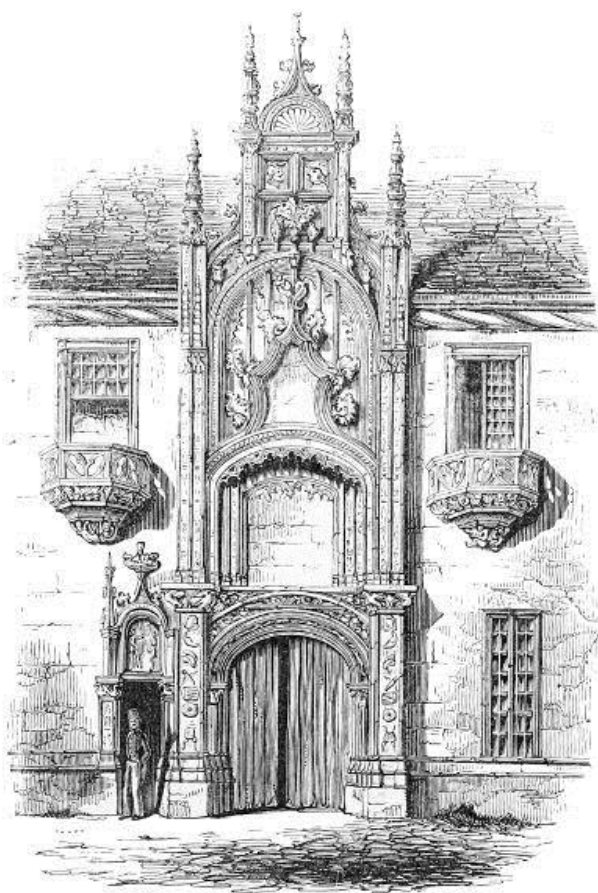
Одним из самых обширных, а также одним из лучших образцов французской домашней архитектуры является дом Жака Кера в Бурже, который сейчас используется как ратуша. Он был построен богатым, но обанкротившимся банкиром Карла VII, и каждая его часть свидетельствует о тщательном проектировании и продуманном исполнении; он также был

возведен в эпоху, когда стиль еще не был полностью утрачен, и как частная резиденция, расположенная в городе и, следовательно, без каких-либо попыток укрепления, является лучшим, чем сейчас обладает Франция.

Замок Мейлан (Шер) представляет собой почти повторение того же дизайна, но, по крайней мере, на сто лет современнее.

В Руане есть несколько образцов домашней архитектуры позднего времени; то же самое можно сказать и о Париже — и, среди прочего, о знаменитом отеле де Ключи. Однако лишь немногие из крупных городов лишены каких-либо фрагментов, но вряд ли какие-либо из них имеют достаточную важность, чтобы заслуживать отдельного упоминания или иллюстрации.

Франция не так богата образцами зубчатой архитектуры, как Германия или Англия. Повидимому, это связано не с тем, что в Средние века не строили замков, а скорее с тем, что их снесли, чтобы освободить место для более удобных жилищ, после восшествия на престол Франциска I. и даже до его времени, когда от них перестала быть какая-либо польза. И все же замки Пьерфон и Куси в своем классе не уступают ничему другому. Круглая крепость последнего замка, возможно, уникальна как по своей форме, так и по размерам; но поскольку она полностью разрушена внутри, ее архитектурные особенности исчезли, и сейчас трудно понять, как она была устроена изначально и с помощью каких средств ее осветили и сделали пригодной для жилья.<sup>[364]</sup>



673. Портал герцогского дворца в Нанси. (Из Дюсомера.)

Танкарвиль до сих пор сохраняет некоторые оригинальные черты своих укреплений, как и замки Фалез и Гайяр.

Крепости Венсена и Лоша по-прежнему примечательны своей высотой, хотя вряд ли в них сохранились какие-либо черты, которые можно назвать строго архитектурными. На юге укрепленные города Каркассон и Эг-Морт, а также на Севере Фужер сохранили столько же своих стен и оборонительных сооружений, сколько почти в любом другом месте Европы. Первый, в частности, как по своему расположению, так и по размерам его остатков, дает исключительно благоприятное и впечатляющее представление о могильном величии древней крепости. Если бы не всевозможные переделки и осквернения, папский дворец в Авиньоне был бы одним из самых замечательных замков в Европе: даже сейчас его протяженность и массивность стен и башен впечатляют.

Все это либо руины, либо фрагменты; но замок Мон-Сен-Мишель в Нормандии сохраняет почти все черты средневековой крепости в достаточном совершенстве, чтобы допустить ее восстановление, по крайней мере, в воображении. Внешние стены все еще сохранились, окружая деревню, которая находится под защитой замка. Церковь венчает все здание, а вокруг нее сгруппированы рыцарские залы, кухни и служебные помещения, а также все принадлежности заведения, перемежающиеся с укреплениями и мерами предосторожности, которые, должно быть, сделали это место почти неприступным для таких военных машин, какие существовали, когда оно было возведено, даже независимо от его положения со стороны моря.



## КНИГА IV.

### БЕЛЬГИЯ И ГОЛЛАНДИЯ.

#### ГЛАВА I.

##### Содержание.

Историческая справка—Старые церкви—Кафедральный собор Турне—Антверпен—Сен-Жак в Льеже.

ТНЕ Маленькое королевство Бельгия образует архитектурную провинцию, столь же самобытную и во многих отношениях столь же интересную, как любая другая в Европе. Его стиль, это правда, не обладает той простотой в сочетании с величием, которая характеризует единое великое объединенное усилие Центральной Франции, но он более разнообразен и живописен и столь же полно выражает родственные связи и чаяния людей.

Как мы можем узнать из их языка, господствующая раса в средние века говорила на диалекте, очень близком к чистокровному немецкому, что свидетельствовало об их родстве с соседями по Рейну; но о чем говорит нам их архитектура, хотя сам язык этого не говорит, так это о том, что в их жилах было очень сильное влияние кельтской крови, которая проявляется почти в каждом возведенном ими здании.

Вскоре после ухода римлян германские иммигранты, по-видимому, полностью вытеснили первоначальных белгов и, подобно истинным арийцам, разделились на ряд отдельных и независимых муниципалитетов, не имеющих установленной столицы и не признающих никакой центральной власти. Временами эти общины подчинялись власти герцогов и графов, но лишь в очень ограниченной степени; и для определенных целей они иногда даже искали защиты у какого-нибудь могущественного монарха; но они никогда не отказывались от своего права на самоуправление и не попадали под власть феодальных вождей или господствующей иерархии в той же степени, в какой это преобладало почти во всей остальной Европе. Этот дух независимости поддерживался на протяжении всего средневековья огромным развитием коммерческой промышленности, которую удачное положение Бельгии в сочетании с энергией ее жителей позволило ей развить. В то время как остальная Европа была вовлечена в феодальные войны и бесполезные крестовые походы, мирные бюргеры бельгийских городов спокойно накапливали то богатство, которое придавало им индивидуально такое значение как свободным гражданам независимых сообществ, и подняли свои города, а в конечном итоге и свою страну, до состояния процветания, которое сохранялось до разрушения их свобод испанцами в 16 веке.

Эти исторические обстоятельства во многом объясняют своеобразие архитектурных памятников этой страны, в которых мы не находим следов каких-либо совместных

национальных усилий. Даже эпоха Карла Великого прошла над этой провинцией, не оставив никакого следа на лице страны, и нет ни одного здания, о котором можно было бы сказать, что оно было вызвано к существованию его влиянием и властью. Напротив, кажется, что великие церкви Бельгии были воздвигнуты индивидуальными усилиями отдельных городов, в которых они находятся, в масштабе, соизмеримом с их многочисленными потребностями. Тот же спонтанный импульс породил ратуши и внутренние постройки, которые представляют собой столь своеобразный и завораживающий аспект живописной неправильности.

Даже опустошения, произведенные норманнами в 9 и 10 веках, по-видимому, прошли для этой страны легче, чем для любой другой на Севере Европы. Они действительно сожгли и разрушили многие из наиболее процветающих городов, но они не занимали их, и когда они ушли, жители вернулись, отстроили свои жилища заново и вернулись к своим привычкам терпеливого самоокупаемого труда; и когда эти набеги прекратились, ничто не могло остановить поступательную карьеру самого трудолюбивого и коммерческого сообщества, созданного тогда в Европе.

С исторической точки зрения серия зданий во Франции в некоторых отношениях даже более целостна, чем замечательная группа, мимо которой мы только что прошли в обзоре. По размерам соборы Бельгии, по крайней мере, равны тем, которые только что были описаны. По общему интересу ни один собор Франции не превосходит собор Турне, ни один собор Антверпена по великолепию; и лишь немногие превосходят даже соборы Лувена, Мехлина, Монса, Брюгге и Гента. Однако, несмотря на их величие, следует признать, что бельгийские соборы не соответствуют всем высшим требованиям архитектурного дизайна по сравнению с соборами на южной границе. Отчасти это было связано с тем, что искусство никогда не находилось в руках тщательно организованного и образованного духовенства, подобного французскому, но в большей степени с этнографическими различиями рас, которые, в первую очередь, препятствовали централизации, а также делали их менее проницательными в оценке искусства и менее подверженными влиянию его достоинств. По этим и другим причинам их церковные здания не демонстрируют той элегантности пропорций и той красоты продуманных и уместных деталей, которые повсюду радуют и удовлетворяют разум при созерцании соборов Франции.

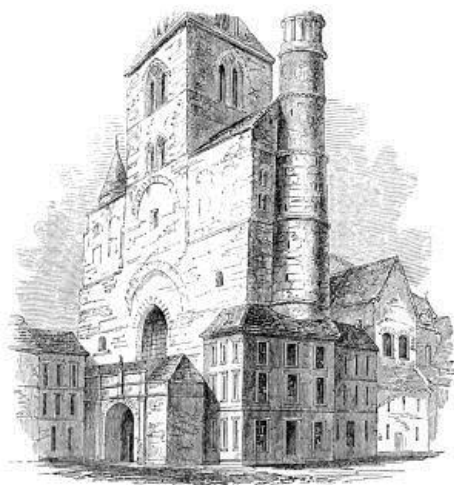
Эти замечания относятся исключительно к церковному искусству. По образцам гражданской и домашней архитектуры средневековья Бельгия превосходит все остальные страны Европы по эту сторону Альп, вместе взятые. Ее ратуши и рынки, а также резиденции ее бюргеров по-прежнему демонстрируют вкус и элегантность, непревзойденные ни для чего того времени, и по сей день остаются лучшим показателем богатства и независимости сообществ, к которым они принадлежали.

Все это, конечно, лишь то, чего можно было бы ожидать, исходя из того, что мы знаем об этнографических отношениях людей. Арийская раса, любящая независимость, культивирующая самоуправление и неуклонно следующая тем курсам, которые ведут к материальному благополучию и богатству; и лежащая в основе всего этого кельтская раса, временами беспокойная, любящая искусство, ценящая его красоту и приукрашивающая муниципальные потребности живописной грацией архитектурного дизайна.

Разница между этой страной и Центральной Францией, по-видимому, заключается в том, что в последней стране кельтский элемент преобладал над арийским, в то время как в Бельгии это условие было обратным, и, по крайней мере, именно это мы находим выраженным в ее искусстве.

Большая часть старейших церквей Бельгии известна нам только по преданию, поскольку они были снесены, чтобы освободить место для более крупных и великолепных зданий, которые были востребованы постоянно растущим богатством и населением городов. Из сохранившихся, одной из старейших и наиболее интересных является церковь Святого Винсента в Суаньи, построенная в 965 году Бруно, архиепископом Кельнским, и хотя, вероятно, она не была полностью достроена в течение этого столетия, она все еще сохраняет черты 10 века более полно, чем почти любая церковь в Европе. Эта церковь, церковь Святого Микеле в Павии и Кафедральный собор в Цюрихе составляют трио, очень похожее друг на друга по дизайну и размерам и различающееся главным образом степенью отделки, которую они демонстрируют, причем эта церковь, безусловно, самая грубая по конструкции из трех. Первоначально в нем были западная башня и центральный фонарь, верхние части которых модернизированы. Восточный конец был квадратным, хотя в нем находилась святыня - могила святого, имя которого он носит. Возможно, он был изменен и пристроен снаружи таким образом, чтобы сделать обследование невозможным.

Другая церковь, лишь немного более современная, Святой Гертруды в Нивеле (гравюра на дереве № 674), имеет ту же особенность, имея квадратное завершение на востоке, хотя, по-видимому, первоначально у нее была апсида на западном конце, где фасад был поднят на значительную высоту и украшен в центре квадратной башней, обрамленной круглой с каждой стороны. Последние сохранили свой первоначальный вид, хотя центральная башня была перестроена в 15 веке. Эта церковь была построена в первые годы 11 века и была посвящена в 1045 году императору Генриху IV. ассистирование на церемонии. Это первоклассная церковь с двумя трансептами, внешне во всех существенных деталях сохранившаяся в том виде, в каком она была построена на тот момент. Интерьер был полностью разрушен в середине прошлого века, что является очень большой потерей, хотя новое устройство, пришедшее ему на смену, само по себе замечательно продумано.



674. Вид на западный конец церкви в Нивелле. (С наброска автора.)

Минуя некоторые второстепенные примеры, мы переходим к кафедральному собору Турне, самому интересному для архитектора и художника в провинции. Это первоклассный собор, имеющий внутреннюю длину более 400 футов и занимающий со своими пристройками площадь 62 525 кв. футов. Он состоит из нефа, освященного в 1066 году; трансепта, построенного около 1146 года; хора, который составлял часть этого сооружения, был освящен в 1213 году, но примерно столетием позже уступил место тому, что стоит сейчас, который был освящен в 1338 году, так что сам по себе он содержит полную историю стиля; и хотя, без сомнения, в трех образцах, собранных здесь вместе, есть значительное несоответствие, поскольку они являются лучшими в своих классах в Бельгии, эффект не является неприятным, а их расположение удачным, поскольку, входя через западную дверь Сначала вы проходите через массивную

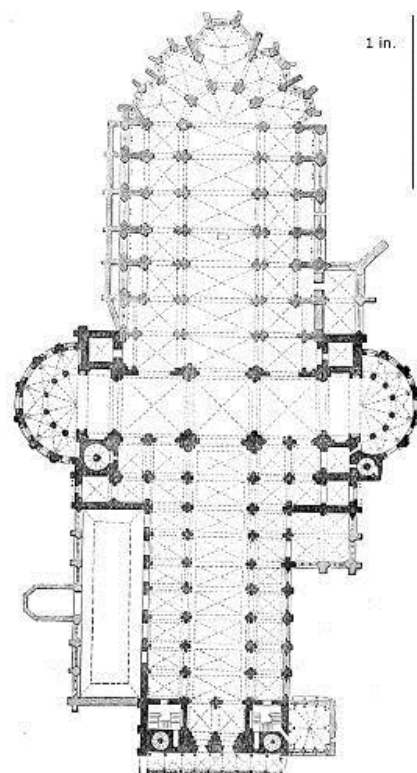
архитектуру 11-го века к более смелым и расширенным чертам 12-го века, подходящему вестибюлю к преувеличенным формам, которые преобладали в 14-м веке. На гравюре на дереве (№ 676) три стиля представлены в их нынешнем виде; но потребовалась бы гораздо более сложная иллюстрация, чтобы отдать должное красоте нефа с глубокими галереями, который превосходит любой образец нормандской архитектуры, но который здесь затмевают две оставшиеся апсиды трансепта. Они, несмотря на некоторую грубость деталей, безусловно, являются лучшими произведениями своего времени и настолько

великолепными произведениями архитектуры, насколько это вообще возможно представить. Хор - наименее удовлетворительная часть целого, ибо, хотя он и демонстрирует определенную красоту пропорций и, несомненно, смелую конструкцию, его эффект до крайности хрупок. Тем не менее, если бы на окнах был восстановлен узор и они были заполнены окрашенным стеклом, большая часть этого дефекта могла бы быть устранена. В лучшем случае главным достоинством этого хора является его продуманная и смелая конструкция, но даже в этом строитель просчитался со своими силами, поскольку было сочтено необходимым удвоить толщину всех опор после того, как они были впервые возведены. Это дополнение было бы улучшением, если бы оно было частью оригинального дизайнера, но в нынешнем виде оно, похоже, лишь выдает слабость, которую должно было скрывать.

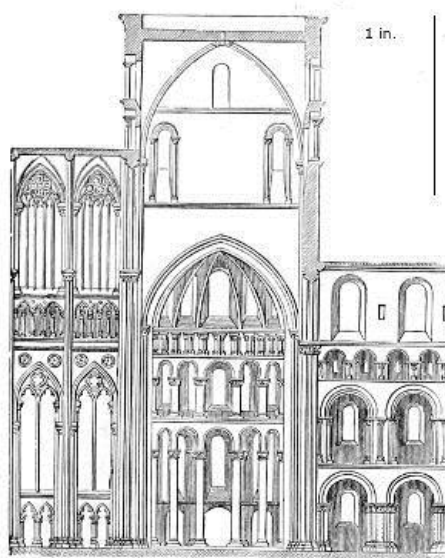
Ни в коем случае не ясно, были ли первоначально какие-либо входы на западном фасаде; по крайней мере, центрального дверного проема определенно не было; и, вероятно, главные входы находились, как и в большинстве немецких церквей, под боковыми крыльцами.

Внешне западный фасад не имел ни фланкирующих башен нормандской церкви, ни обычного в Германии фронтисписа, а заканчивался фронтоном высотой с деревянную крышу нефа. Первоначальная церковь была трехстворчатой, и большая квадратная башня украшала пересечение нефа и трансепта, который первоначально был окружен шестью высокими квадратными башнями, по две из которых принадлежали каждой из апсид. Четыре из них сохранились до сих пор, и вместе с оставшейся частью центральной башни образуют самую благородную группу, какую можно найти в любой церкви этой провинции. В своем трехэтажном состоянии его превосходные размеры и большая высота башен, должно быть, делали его более впечатляющим зданием, чем даже церковь апостолов в Кельне или, действительно, любая другая церковь того времени.

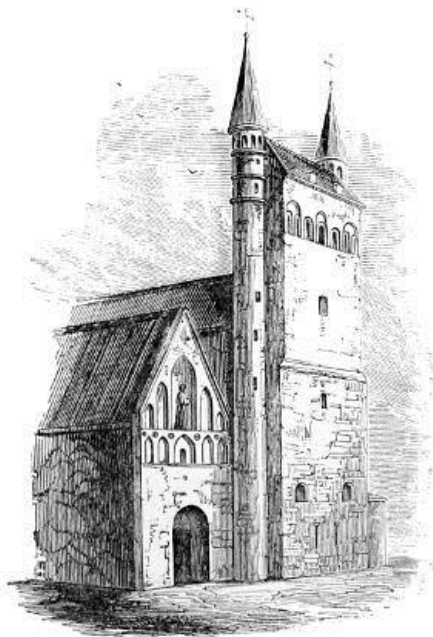
Помимо уже описанных церквей, в Бельгии есть значительное количество церквей, относящихся к 11 веку, таких как церковь Святого Варфоломея в Льеже; церковь Святого Сервена в Маэстрихте; церковь в Руремонде (почти точная копия церкви апостолов в Кельне) и другие, более или менее значимые, разбросанные по стране. Почти все они отличаются тем, что не имеют входа на западном фасаде, а вместо него имеют массивный экран или фронтиспис, увенчанный двумя или тремя башнями. Так было устроено в старой церкви Святого Жака в Льеже. Церковь Нотр-Дам-де-Местрихт представляет собой несколько преувеличенный пример такого описания фасада (Гравюра на дереве № [677](#)). Трудно объяснить происхождение этой функции, и у нас нет никаких причин сожалеть о том, что от нее отказались. Не может быть никаких сомнений в том, что подходящим местом для главного входа в церковь является торец, противоположный алтарю, где эта ширма не позволяла ее разместить.



675. План собора в Турне.  
Масштаб 100 футов на 1  
дюйм.



676. Фрагмент центральной части церкви в Турне, обращенный на юг. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



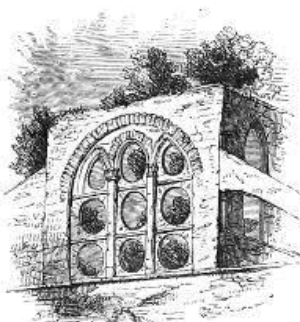
677. Западный фасад Нотр-Дам-де-Местрихт. (Из "Бельгии" Шайеса.)

Среди небольших памятников старины той эпохи, пожалуй, нет более интересной, чем маленькая часовня Святого Санга в Брюгге, построенная Тьерри Эльзасским по возвращении из Святой Земли в 1150 году н.э.; это, по сути, маленькая двойная часовня, очень распространенная в Германии, но менее богато украшенная, чем обычно. Под одним углом к нему расположены два шпиля, изображенных на гравюре на дереве № [678](#); более тонкий из них не вызвал бы особого внимания, если бы был найден в Каире или Алеппо, настолько точно он принимает восточную форму; другой, напротив, кажется, относится к 16 или 17 веку: однако это лишь один из многочисленных примеров, которые доказывают, насколько полно искусство вернулось в период, называемый Ренессансом, к точке, с которой оно началось четырем или пяти столетиями ранее. Он вернулся с большей чистотой деталей

и улучшенной конструкцией, но, к сожалению, без той уместности дизайна и величия концепции, которые отличают даже грубые здания первого *наисанса* готического искусства.



678. Шпиль часовни Святого Санга, Брюгге. (По эскизу автора.)



679. Окно в церкви в Виллере, близ Женаппе. (С наброска автора.)

Бельгия богата небольшими образцами архитектуры переходного периода, и лишь немногие из ее более обширных церковных учреждений лишены некоторых элементов этого класса, часто очень красивых. Однако бельгийские антиквары еще не определили их возраст с какой-либо точностью; но в целом кажется, что в этом, как и в большинстве других отношений, эта страна следовала немецкому типу гораздо ближе, чем французскому, долго колеблясь, прежде чем принять остроконечную арку, и цепляясь за круглые формы еще долго после того, как они были использованы в других местах, колеблясь между ними весьма загадочным образом и требуя большей осторожности при определении дат, чем в большинстве других частей Европы. Кроме того, ни одно из бельгийских зданий еще не было отредактировано таким образом, чтобы предоставить материалы для установления какого-либо определенного правила. Возможно, самым интересным образцом переходного периода и, безусловно, одними из самых красивых руин в стране является церковь аббатства Виллер, недалеко от Женаппе, здание 338 футов в длину и 67 футов в ширину, построенное со всей чистотой того, что мы бы назвали раннеанглийским стилем, но с такой степенью экспериментального несовершенства в орнаменте, примера которого я едва ли



знаю где-либо еще. Изображение, приведенное выше (гравюра на дереве № [679](#)) одного из окон трансепта, объясняет это; на всем протяжении узор состоит из отверстий, вырезанных в плитах; однако говорят, что строительство этой церкви было начато в 1240 году и закончено только в 1276 году. В Германии такая дата была бы вероятна; во Франции аналогичный образец был бы отнесен к периоду от 70 до 100 лет назад.

Среди многих попыток, предпринятых в Бельгии, чтобы избавиться от неудобной заостренной формы окон, была попытка в хорах Нотр-Дам-де-ла-Шапель в Брюсселе (начата в 1216 году), где круглый узор вставлен в окно с круглым выступом, что создает гораздо более приятный эффект как внутри, так и снаружи, чем заостренная форма, за исключением свода, с которым он так мало согласуется, что эксперимент, по-видимому, был заброшен, и впоследствии не предпринималось попыток его возобновить.

Помимо уже упомянутых, в Бельгии насчитывается около двадцати первоклассных церквей остроконечной архитектуры, каждая из которых заслуживает внимательного рассмотрения, некоторые из них являются почти непревзойденными сооружениями своего класса. Одним из самых ранних из них является Льежский кафедральный собор, строительство которого было начато в 1280 году и который демонстрирует стиль в большой чистоте. В нем нет западного входа, но, как и в Сент-Круа, Сен-Жак и во все главные церкви этого города, в него можно попасть через боковые подъезды.

Чуть позже у нас есть восточная часть Святой Гудулы в Брюсселе (ад.1220-1273 гг. н.э.) и две другие очень красивые церкви: Нотр-Дам-де-Тонгр (1240) и Святого Мартина в Ипре (1232-70). Последняя, пожалуй, является самым чистым и лучшим образцом готики 13 века во Фландрии; примерно того же возраста находится прекрасная церковь Н. Д. де Динан. Это почти единственные важные образцы современного искусства 13 века, которые до сих пор вызывают наше восхищение во всех главных городах Франции. Почти все великие соборы в этой стране относятся к этой эпохе, которая также была столь богата великими зданиями в Англии. Но Бельгия, по-видимому, в какой-то степени не разделяла того импульса, который тогда был придан церковной архитектуре. Ее здания расположены довольно равномерно на протяжении всего периода с 10 по 16 век, поскольку этого требовало неуклонно растущее богатство страны, и на них мало повлияли большие политические колебания ее соседей. В следующем столетии у нас есть Н. Д. де Юи (1311), прекрасная приходская церковь в Эрсхоте (1337) и Н. Д. де Хал (1341) — небольшие, но элегантные культовые сооружения. Однако двумя выдающимися примерами этой эпохи являются Н.Д. Антверпенский (1352-1411) и Сен-Ромбо, Малин. Хор этой последней церкви был освящен в 1366 году, строительство было начато примерно в то же время, что и в Антверпене, но неф был возведен только столетие спустя (1456-1464), а башня не была доведена даже до ее нынешней высоты до 16 века.

Кафедральный собор Антверпена - одна из самых замечательных церквей в Европе, имеющая 390 футов в длину и 170 в ширину внутри нефа и занимающая площадь более 70 000 квадратных футов. Как видно из плана (гравюра на дереве № [680](#)), он разделен на семь нефов, что придает огромной сложности и живописности перспективе; но между частями отсутствует гармония, а также соподчиненность и пропорциональность, что, к сожалению, разрушает истинный архитектурный эффект; так что, несмотря на свои размеры, внутри он выглядит намного меньше, чем многие французские соборы гораздо меньших размеров. Если бы длина нефа была разделена на десять пролетов, а не только на шесть, и центральный проход был бы по крайней мере на 10 футов шире, что легко можно было бы сократить по сравнению с внешним проходом, видимые размеры церкви были бы значительно увеличены; но, кроме этого, ей не хватает высоты, и ее детали демонстрируют упадок, который ничто не может искупить.



Его великолепный портал с единственной законченной башней высотой 406 футов был начат в 1422 году, но закончен только в 1518 году и больше соответствует вкусу 16 века, чем оригинальному дизайну. Хотя из-за поздней даты его создания невозможно быть удовлетворенным ни очертаниями, ни деталями, он по-прежнему является настолько великолепным образцом искусства и так благородно возвышается над зданиями города, что вызывает наше восхищение, и человек, должно быть, очень слабо разбирается в поэзии искусства, чтобы останавливаться и критиковать его слишком пристально.

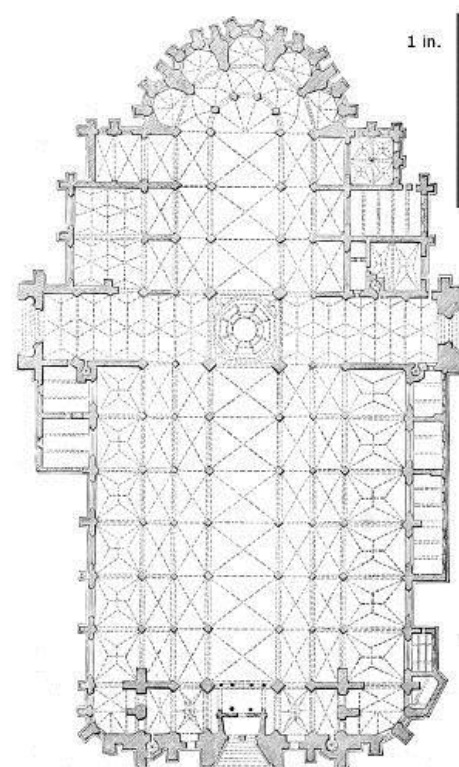
Шпиль в Шартре (гравюра на дереве № [627](#)) имеет более изящные очертания, но дизайн его основания не соответствует дизайну верхней части, и его эффекту вредит большая высота здания, к которому он пристроен. Собор в Страсбурге сильно уступает по очертаниям собору Святого Стефана в Вене, и не совсем ясно, не являются ли ошибкой ажурные шпили Фрайбурга и Кельна. Основание антверпенского шпиля идеально пропорционально и продумано до мелочей; каприз начинается только ближе к вершине, где он конструктивно не может причинить вреда и гораздо менее оскорбителен, чем был бы ниже. Он не может быть совершенным, но в целом это, пожалуй, самая красивая вещь в своем роде в Европе.

Большой вопрос, дополнял бы или умалял красоту композиции второй шпиль, будь он завершен так, как было задумано изначально. Незаконченный дизайн всегда неприятен, но, в целом, двойные шпили без очень заметного центрального объекта не кажутся приятной формой дизайна.

Церковь Святого Ромбо в Малине, хотя и намного меньше церкви в Антверпене, всего 300 футов в длину внутри и, включая башню, всего 385 футов снаружи, все же является гораздо более удовлетворительной церковью во всех отношениях. Действительно, это одна из лучших церквей с круглыми колоннами в нефе вместо громоздящихся друг на друга колонн, которые придают такую красоту и такой смысл большинству церквей нашего времени. Первоначально он был спроектирован так, чтобы иметь один западный шпиль, который, если бы был достроен, поднялся бы на высоту почти 550 английских футов. Его никогда не поднимали выше, чем к началу шпиля, на 320 футов, и на этой высоте он остается и сейчас. Даже в нынешнем виде это одно из самых благородных сооружений Средневековья, огромная глубина его контрфорсов и смелость очертаний придают ему характер, который редко можно превзойти.

Собор Святого Пьера в Лувене - достойный соперник этим двум; ибо, хотя, возможно, он на столетие современнее или почти на столько, он, кажется, был построен сразу по единому и хорошо продуманному плану, который придает всему зданию согласованность, которая в значительной степени компенсирует недостатки в его деталях. Фасад, который сделал бы его самым благородным зданием из трех, так и не был достроен. Он был спроектирован по истинно немецкому принципу большого западного экрана, увенчанного тремя шпилями, центральный из которых 535 футов в высоту, а два других по 430 футов каждый. [\[365\]](#)

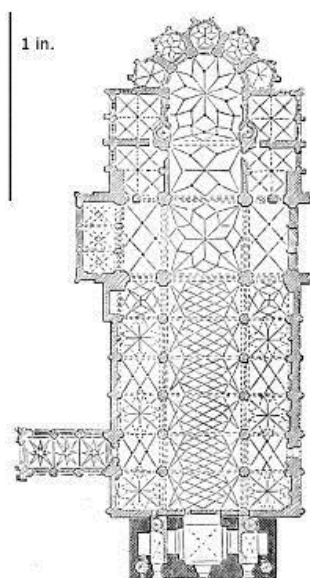
Там, где может быть получена достаточная ширина, это кажется законной и приятной формой композиции. Башни-близнецы, подобные кельнским или спроектированным для Страсбурга и Антверпена, превзошли бы любую церковь, и им не хватает разнообразия. Две



680. План собора в Антверпене. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

маленькие башни с одной более высокой между ними - более приятная композиция, хотя и столь же разрушительная для эффекта здания позади. Английский план с тремя шпилями, как в Личфилде, безусловно, является наиболее приятным расположением; но эта форма никогда не применялась континентальными архитекторами в широком масштабе, и, следовательно, единственный шпиль, как в Малине или Ульме, является, пожалуй, наиболее удовлетворительным решением проблемы. Если бы не это, то фасад с тремя шпилями, спроектированный для Лувена, вероятно, был бы лучшим.

Перечисленные выше церкви, безусловно, являются прекраснейшими образцами бельгийского церковного искусства. Почти все церкви, возведенные впоследствии, хотя некоторые из них и очень красивы, отличаются тщательностью, свойственной их возрасту. Среди них можно упомянуть церковь Святого Гоммера в Льеже, начатую в 1425 году н.э., но завершенную почти столетие спустя; и церковь Святого Жака в Антверпене, большую и великолепную церковь, обладающую размерами и пропорциями, достойными лучшей эпохи, но все еще неудовлетворительную из-за отсутствия в ней чего-либо похожего на настоящее искусство или дизайн. Те же замечания не применимы к Сент-Водру в Монсе, 1450-1528 гг., одному из лучших образцов своего времени — приятному в пропорциях и элегантному в деталях. Внутри здания очаровательный эффект полихромии создается холодным голубым цветом камня, контрастирующим с заполнением свода красным кирпичом; этот контраст, очевидно, является частью оригинального дизайна. По какой-то странной прихоти судьбы он избежал побелки, так что здесь мы имеем по крайней мере один пример *истинного* способа декорирования, и в определенной степени очень хорошего. Внешний вид этой церкви также чрезвычайно приятен для своего возраста. К сожалению, ее башня и шпиль относятся к числу тех, которые мы знаем только по оригинальным рисункам, которые все еще сохранились и демонстрируют очень красивый дизайн.



681. План Сен-Жака, Льеж. (Из "Архитектурных документов" Уила.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Примерно того же возраста (1522-1558) находится церковь Сен-Жак в Льеже (Гравюра на дереве № [681](#)), церковь второго класса по размеру, имеющая всего 254 фута в длину внутри и 92 фута в поперечнике нефа. С западной стороны до сих пор сохранился экран старой церкви, обозначенный на плане темнее. Главный вход представляет собой великолепное крыльцо яркого дизайна с северной стороны. Ист-энд можно назвать компромиссом между

французским и немецким методами, поскольку он не является настоящим шеветом, поскольку в нем нет ограничивающего нефа, в то время как окружность часовен не позволяет рассматривать его как немецкую апсиду. В целом этот план характерен для местности на границе Франции и Германии, поскольку в нем мы находим смешанные воедино большинство особенностей обеих стран. Для своего возраста детали тоже в целом хороши, но поскольку строительство больше не было основным мотивом, результатом стала путаница. Самое замечательное в церкви то, что это одна из очень немногих церквей в Европе, которые сохранили свои полихромные украшения в какой-либо законченности, особенно на крыше. Картины, однако, относятся к позднему периоду, относящемуся к периоду чинкве-ченто; тем не менее, произведенный эффект, хотя и великолепный, удивительно приятен и красив, и его самого по себе достаточно, чтобы решить вопрос о целесообразности расписывать своды церквей или оставлять их простыми. Я лично убежден, что все французские своды когда-то были расписаны в такой же степени, как в этом случае. Наши английские архитекторы, вероятно, часто полагались только на форму и резьбу для достижения эффекта, но на Континенте все было иначе.

Из оставшихся церквей церковь Святого Бавона в Генте и церковь Святого Мартина в Льеже, обе построенные в их нынешнем виде в середине 16 века, являются одними из самых замечательных и для своего возраста удивительно свободны от каких-либо следов эпохи Возрождения. В том же возрасте во Франции или даже в Англии они были бы италянизированы в гораздо большей степени.

В Бельгии едва ли найдется второсортный город или даже деревня, в которых не было бы церкви более или менее важной эпохи готики или, во всяком случае, церкви, обладающей каким-нибудь фрагментом или деталью, достойными внимательного изучения. Это обстоятельство легко объясняется тем фактом, что на протяжении всего средневекового периода, с 10 по 16 век, Бельгия была богатой и процветающей, а с того времени и по настоящее время сравнительно настолько бедной, что не имела ни стремления разрушать, ни силы восстанавливать. Учитывая ее протяженность, страна, несомненно, богаче памятниками архитектуры, чем Франция или, возможно, любая другая страна в Европе; но архитектура не так хороша, не удовлетворительна и не такого высокого класса.

## ГЛАВА II.

### Содержание.

Гражданская архитектура—Колокольни—Ратуша в Ипре—Лувен—Брюссель—Домашняя архитектура.

КАКОЕ бы мнение мы ни составили относительно ее церковных сооружений, истинное архитектурное превосходство Бельгии заключается в ее гражданских или, скорее, муниципальных зданиях, которые превосходят здания любой другой страны. Ни один из них не является очень старым, что легко объяснить. Расцвет коммерческого предпринимательства в Бельгии, хотя и ранний по сравнению с другими европейскими странами, был более поздним, чем эпоха военного и церковного господства, и, следовательно, люди были вынуждены возводить замки для защиты своей собственности от грабителей и церкви для своих религиозных нужд, прежде чем они смогли подумать о залах заседаний совета или муниципальных зданиях.

В 12 веке, когда монархия Франции укреплялась, города Бельгии постепенно приобретали то богатство, те права и привилегии, которые вскоре поставили их в ряд независимых и наиболее процветающих сообществ Европы. Одним из самых ранних архитектурных проявлений их недавно обретенной независимости стало возведение колокольни. Право владения колоколом было одной из первых привилегий, предоставленных во всех старых хартиях, не только как символ власти, но и как средство созыва общины вместе, либо с оружием в руках для защиты своих стен, для подавления внутренних беспорядков, для выборов магистратов, либо для обсуждения дел содружества. Башня, на которой был подвешен колокол, также была символом власти в средние века, и, будь то на берегах Шельды или По, первой заботой каждой обособленной общины было возведение “башни гордости”, соответствующей их величию.

Более того, башня, как правило, была архивом города, местом, где хартии и более важные акты хранились в безопасности от пожара; и в месте, достаточно укрепленном, чтобы защитить их в случае гражданских беспорядков.

Все эти виды использования исчезли, и большинство колоколен либо пришли в запустение, либо были демонтированы или использованы для других целей. Из сохранившихся, по-видимому, самая старая башня Турне, прекрасная башня, хотя и сильно измененная, а ее эффект разрушен более современными пристройками.

Строительство колокольни в Генте было начато в 1183 году, но каменные работы были завершены только в 1337 году. В 1376 году на нем был установлен деревянный шпиль, увеличивший высоту до 237 футов. Она была снесена в 1855 году, чтобы достроить башню в соответствии с оригинальным проектом, который, как и у большинства недостроенных зданий Бельгии, был тщательно сохранен. С тех пор он был достроен добавлением железного шпиля (375 футов), выкрашенного под камень. Гравюра на дереве № [682](#) представляет собой уменьшенный вариант оригинального рисунка, который, хотя и не такой совершенный, как некоторые другие, дает четкое представление о том, каким он должен был быть.

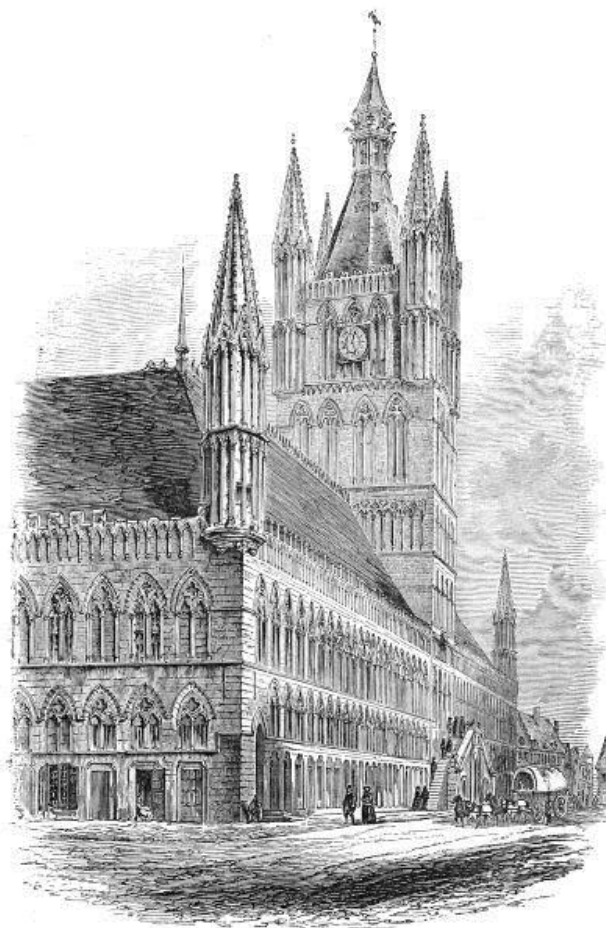


682.  
Колокольня  
в Генте.  
(С  
оригинальн  
ого  
рисунка.)

Колокольня Брюсселя была одной из лучших в стране, но после различных несчастий она обрушилась в 1714 году, и сейчас о ней известно только по образцу, до сих пор сохранившемуся в городе.

В Ипре и Брюгге колокольни являются частью больших залов города. Постройки в Льеже, Ньюпорте, Алосте, Фурнесе и других городах были более или менее разрушены в результате перестроек и представляют больший интерес для антиквара, чем для архитектора; более того, подобно самим городам, они никогда не могли быть первоклассными или отличаться каким-либо необычайным великолепием.

Большие муниципальные здания, которые есть во всех главных городах Бельгии, делятся на три класса: -1. Ратуши - муниципальные здания сената и суды справедливости. 2. Торговые залы или рыночные дома, главными из которых были суконные цеха, поскольку сукно было основным продуктом производства Бельгии в средние века. И, наконец, залы гильдий, или отдельные места собраний различных гильдий или связанных с ними профессий в городах.



683. Суконная мастерская в Ипре.

Что касается существующих примеров, то, по-видимому, первыми были возведены торговые залы. Суконный цех в Ипре, безусловно, самый великолепный и красивый из них, а также самый ранний. Первый камень в фундамент был заложен в 1200 году Балдуином

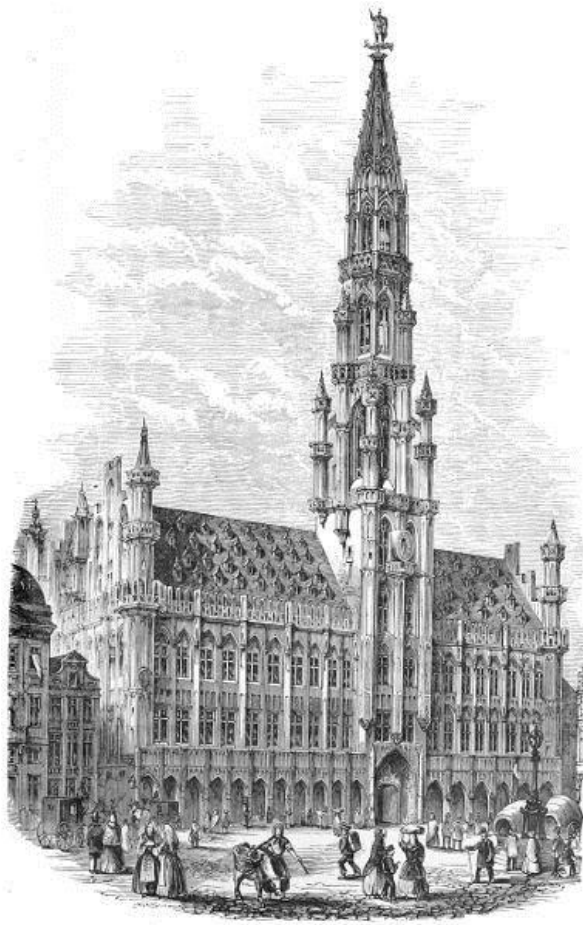


Константинопольским, но закончен он был только 104 года спустя. Фасад имеет длину 440 футов и максимально простую конструкцию, будучи идеально прямым и непрерывным от края до края. Окна каждого этажа, выполненные в едином дизайне, повторяются не только по всему фасаду, но и с каждого торца. Его высота варьируется благодаря благородной колокольне, возвышающейся в центре, и смелым и красивым вершинам на каждом конце. В целом здание построено в чистом виде 13 века и является одним из самых величественных сооружений своего класса, которые можно увидеть где бы то ни было. Возможно, его можно было бы улучшить за счет большей выразительности и более смелых теней, которые придали бы ему линии, спускающиеся к земле, но в нынешнем виде он чрезвычайно приятен своей простотой и совершенной адаптацией его внешнего вида к внутреннему устройству. Они состоят из одного обширного зала на первом этаже, поддерживаемого несколькими рядами колонн, с длинными галереями и большими залами над ним для использования в торговле, для которой он был предназначен.

Ратуша в Брюгге, пожалуй, самое старое здание, возведенное специально для этой цели в Бельгии, первый камень в фундамент которого был заложен в 1377 году. Это небольшое здание, имеющее всего 88 футов в длину и 65 в глубину, и отличающееся исключительно чистым и элегантным дизайном. Из-за небольших размеров он значительно страдает из-за непосредственной близости к суконному цеху и другим торговым залам города. Они, сгруппированные с колокольней в центре, занимают один конец большого Помещения и, хотя и не отличаются красотой ни дизайна, ни деталей, все же образуют весьма внушительную массу. Колокольня - одна из самых живописных башен в стране. Его первоначальная высота составляла 356 футов, которая была уменьшена примерно на 60 футов из-за демонтажа шпиля в 1741 году, хотя он по-прежнему возвышается над всеми зданиями города, и в этой плоской местности виден повсюду.

Самой прекрасной из ратуш Бельгии, построенной изначально как таковая, является ратуша Брюсселя (Гравюра на дереве № [684](#)), начатая в 1401 году и законченная в 1455 году. По размерам он уступает суконному цеху в Ипре, имея всего 264 фута в длину и около 50 в глубину, а его детали, как можно предположить по его возрасту, менее четкие; но шпиль, венчающий его центр и достигающий высоты 374 фута, не имеет себе равных по красоте очертаний и дизайна среди шпилей Бельгии и имеет право занять место среди самых благородных образцов этого класса в Европе. Несмотря на поздний возраст, в нем нет экстравагантности ни в дизайне, ни в деталях; но способ, которым восьмиугольник расположен на площади, и очертания, прерываемые и варьируемые смелыми и важными башенками, которые группируются вокруг него, создают самое приятное разнообразие, не нарушая основных конструктивных линий здания. Шпиль, собственно так называемый, небольшой, так что его ажурный узор приятен и уместен, чего нельзя сказать о некоторых его немецких конкурентах, у которых этот способ украшения совершенно не подходит для того большого масштаба, в котором он используется.

Следующей по значимости является хорошо известная и красивая ратуша в Лувене (1448-1463), безусловно, самое искусно украшенное произведение готической архитектуры из всех существующих. Хотя, возможно, в некоторых деталях немного перестарались, в целом картина настолько последовательна, а очертания и общая схема оформления настолько хороши, что к ней практически невозможно придраться. По дизайну он очень похож на ратушу в Брюгге, но требует башни, которая придает такое достоинство ратушам в Брюсселе и Ипре.



684. Вид на ратушу Брюсселя.

Ближе к концу того же столетия (1481 г.) жители Гента решились на возведение ратуши, которая, если бы ее когда-нибудь достроили, превзошла бы все остальные по размерам и богатству, хотя сравнялась бы с ними по красоте, более чем сомнительно. После столетия непрерывных работ от проекта отказались, не завершив его более чем на две трети, и теперь, когда возраст смягчил его экстравагантность, это приятное и, возможно, красивое здание. Ничто, однако, не может превзойти масштабы вымученного и ничего не значащего орнамента, который разбросан по каждой его части, демонстрируя, конечно, большое богатство, но часто вырождаясь в очень безвкусный. Архитектура зала в Ипре, хотя и уступает по стоимости лишь половине или трети его площади, гораздо благороднее и удовлетворительнее, чем это когда-либо могло быть. Но когда его возвели, времена истинного искусства миновали, и его место стремились занять за счет обилия украшений.

Те же замечания применимы к ратуше в Ауденарде, зданию, очевидно, задуманному как копия здания в Лувене, но соединившему с ним колокольню в подражание брюссельской. Результат, безусловно, богат и приятен в общем плане; но детали, связанные с его возрастом (1525 год), испортили исполнение и придали всему неуклюжесть и непрочность, которые сильно умаляют его красоту. Даже эффект колокольни портится из-за соблазна продемонстрировать масонский трюк и создать впечатление, что она стоит на двух невысоких столбах крыльца. Это умно, но кажущаяся стабильность так же необходима для истинной архитектурной красоты, как реальная стабильность для достоинства искусства.



Среди меньших залов Монс, пожалуй, самый элегантный и очень похож на зал Сен-Кантена, который, хотя и находится сейчас во Франции, на момент своего возведения был фламандским городом.

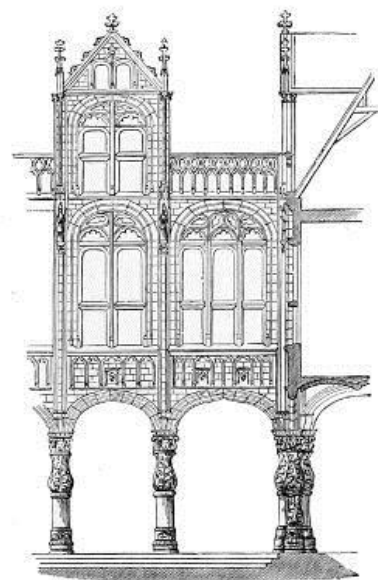
Во времена своего величия Мехлин попыталась возвести великолепный зал, который должен был соперничать с залами любого из соседних городов. Гражданские проблемы, однако, остановили работу до того, как она была доведена до того, чтобы позволить нам сейчас даже определить, каким мог быть первоначальный дизайн.

Среди небольших зданий того же класса можно упомянуть суконные мастерские Лувена и Гента, оба лучших по возрасту, хотя и небольшие; и мясные лавки Диеста, Ипра, Антверпена и других городов - лодочный домик в Генте и домик горожан в Брюгге, помимо множества других разрозненных памятников гражданского великолепия, которые встречаются повсюду в этом огромном торговом центре средневековой промышленности.

Из дворцов, собственно так называемых, в Бельгии мало что осталось заслуживающего внимания, за исключением дворца епископа Льежского (Гравюра на дереве № 685), который по размерам и богатству убранства почти заслуживает той репутации, которой он достиг. Однако, к сожалению, строительство было начато в 1508 году, когда готический стиль, особенно в гражданских зданиях, практически исчез, и невозможно любоваться его низкорослыми колоннами и плоскими арками в такой непосредственной близости от более чистых произведений предыдущих веков.

Того же возраста и стиля была Биржа в Антверпене (1515). Это здание было более приятным в деталях: и, хотя строительство было начато несколькими годами позже, его более простой и монументальный характер, по-видимому, уберег его от индивидуальных прихотей, которые очевидны во дворце и которые стали роковой чертой всех будущих проектов. Однако ни одно из этих зданий нельзя назвать в строгом смысле готическим, поскольку истинный дух этого искусства погиб еще до того, как они были начаты.

Многие частные жилые дома во фламандских городах живописны и элегантны, хотя вряд ли дотягивают до уровня образцов изящного искусства; но когда они сгруппированы вместе на узких извилистых улочках или вдоль берегов каналов, результат получается настолько разнообразным и очаровательным, что мы склонны приписывать им больше внутренней красоты, чем они на самом деле обладают как индивидуальные проекты. Большинство из них построены из кирпича, причем кирпич используется открыто, и здания полностью зависят от тех форм, которые можно придать этому материалу, они никогда не оскорбляют наш вкус притворством; и честные попытки горожан украсить свои жилища внешне встречают здесь успех, который всегда должен сопутствовать таким попыткам. Чтобы адекватно продемонстрировать этот класс сооружений, потребовалось бы гораздо больше иллюстраций, чем совместимо с работой, подобной настоящей, и заняло бы пространство, которое более уместно для зданий более крупного и монументального класса и с более высокими претензиями на архитектурный эффект, как в их дизайне, так и в способах его выполнения.



685. Часть епископского дворца, Льеж. Масштаба нет.

### ГЛАВА III.

#### ГОЛЛАНДИЯ.

##### Содержание.

Церкви — Гражданские и хозяйственные постройки.

В момент, когда мы пересекаем границу, отделяющую Бельгию от Голландии, мы чувствуем, что сразу вступили в новую архитектурную провинцию. Наконец-то мы оказались среди людей чистой арийской или тевтонской расы, без малейшего следа туранской или кельтской крови в их жилах, и которые, следовательно, выполняют свои архитектурные проекты с обыденной простотой, которая поучительна, если не очаровательна. Не то чтобы королевство Голландия испытывало недостаток в средневековых церквях — отнюдь нет - у нее столько же готических соборов, сколько и у нас, и их средние размеры равны тем, что украшают этот остров; они также принадлежат к той же эпохе, но результат удивительно отличается.

Голландцы сами не разработали ни одной части стиля; они не пытались ничего нового и даже не давали себе труда в совершенстве понять стиль, который они использовали. Они были тогда, как и сейчас, религиозным народом, и хотели иметь церкви, и строили их по единственному доступному тогда образцу. Никто не может сказать, что их церкви не были идеально приспособлены к распространенной тогда форме богослужения, а по размерам и достоинству идеально соответствовали потребностям общин, которые их воздвигли. Несмотря на все это, они представляют собой всего лишь обширные хранилища преданности и являются полными неудачами как произведения искусства.

Если кто-то хочет в совершенстве осознать разницу между простым декоративным сооружением и декоративным сооружением, которое также украшено орнаментом, он не может сделать ничего лучше, чем внимательно изучить дизайн этих голландских церквей. Их размеры часто грандиозны, их пропорции в целом приятны, а подчинение частей друг другу часто наиболее разумно. С другой стороны, столбы опорных арок почти всегда круглые — сводчатые шахты некачественные и никогда не доводятся до достаточного места для опоры - окнам не хватает средников и ажурной отделки — своды куполообразные и ходульные — ребра наклонные — и фактически все сведено к простой утилитарности, насколько это возможно в таком стиле. Во Франции или в Англии того же века каждый камень говорил бы сам за себя и имел значение; и каждая деталь была бы не только на своем месте, но и выражала бы причину своего нахождения здесь и цель, для которой она была применена.

К недостатку художественного чувства или подлинного знания стиля, которое проявляется в проектах голландских церквей, следует добавить неполноценность материала, из которого они были выполнены. Некоторые полностью из кирпича, и лишь немногие полностью из камня, хотя в большинстве из них есть примесь более благородного материала — и там, где кирпич используется без особой осторожности и художественного чувства, результат, как правило, плохой и неудовлетворительный.

Если судить только по их размерам, церкви Голландии должны быть почти такими же интересными, как церкви Бельгии, поскольку они, как правило, большие, с высокими и пропорциональными нефами и смело выступающими трансептами. У них часто бывают высокие и неброские западные башни, а иногда и большие окна, украшенные хорошим ажуром, хотя в основном позднего возраста. Несмотря на все эти требования к совершенной готической церкви, нет ни одного из них, которое нельзя было бы считать неудачным по только что упомянутым причинам.

Эти замечания особенно применимы к большим церквям в Харлеме, Лейдене и Роттердаме, двум в Амстердаме и двум в Делфте, более старая из которых содержит некоторые детали, заслуживающие внимания. Церковь в Гауде примечательна красотой своего расписного стекла, хотя архитектура церкви совершенно недостойна столь блестящего украшения.

Церковь в Дорте старше большинства из них и имеет почтенный вид, скрывающий многие недостатки ее архитектуры, но она не выдержит проверки.

Церкви Утрехта и Буа-ле-Дюка являются в некоторой степени исключениями из общей бедности дизайна, которая характеризует церкви Голландии. Вероятно, это связано с положением этих двух церквей на границе провинции и их близостью к Бельгии и Германии. То, что находится в Утрехте, в настоящее время состоит всего из двух фрагментов — хора и башни, соединявший их неф был разрушен штормом и так и не был заменен. То, что осталось, — хороший поздненемецкий язык, хотя он сильно изуродован современными добавлениями. Церковь в Буа-ле-Дюке по-прежнему большая и богато украшенная, с большим количеством каменных работ по всему периметру; но, будучи слишком большой для приходящего в упадок города, в котором она стоит, она сильно пострадала от заброшенности и сейчас находится в очень плачевном состоянии.

Церковь в Кампене, на Зюйдер-Зее, лучше большинства других, и многие из небольших церквей на границах провинции заслуживают большего внимания, чем они получили. Здесь можно найти мало сколько-нибудь значимых аббатств или монастырских построек, поскольку такие заведения никогда не соответствовали трудолюбивому характеру голландского народа.

Какими бы плохими ни были церкви Голландии, ратуши и общественные здания еще хуже. За единственным исключением ратуши в Мидделбурге, возведенной в 1468 году Карлом Смелым, герцогом Бургундским, и являющейся прекрасным примером в своем роде, во всех Нидерландах нет ни одного здания, которое можно было бы отнести к произведениям изобразительного искусства. Даже возраст не смог сделать их сносно живописными; в провинции нет ни колоколен с их живописными формами, ни достойных внимания дворцов, относящихся к средневековью. Старые жилые дома иногда живописны и приятны на вид, но в меньшей степени, чем в Бельгии. Большинство из них представляют собой непритязательные образцы честного строительства, результат которого часто бывает удовлетворительным; и в сочетании, как это обычно бывает в голландских городах, с водой и деревьями, а также с атмосферой опрятности и комфорта, которая пронизывает все вокруг, мы иногда едва ли склонны спорить с отсутствием более высоких элементов искусства, когда столь приятный результат был достигнут без них.

Несмотря на все это, возможно, стоило бы привести один или два примера планов и иллюстраций некоторых церквей Голландии в работе, подобной настоящей, не столько ради них самих, сколько для сравнения с другими зданиями; но материалов для этого не существует. Голландцы проявили такое же безразличие к сохранению своих средневековых памятников, какое проявляли их предки при их возведении, и ни один из них не был отредактирован в наше время таким образом, чтобы его можно было цитировать.<sup>[366]</sup>

Историю этого сорта еще предстоит написать, но, к счастью, он является одним из наименее важных в своем классе.

КНИГА V.  
ГЕРМАНИЯ.

ГЛАВА I.  
ВВЕДЕНИЕ.

Содержание.

Хронология и исторические сведения.

ХРОНОЛОГИЯ.

Н. э.

|                                |             |              |
|--------------------------------|-------------|--------------|
| Карл Великий (Karl der Grosze) |             | с 768 по 814 |
| <hr/>                          |             |              |
| Конрад I. Франконский          |             | 911          |
| <hr/>                          |             |              |
| Генрих Птицелов                | саксонский  | 919          |
| <hr/>                          |             |              |
| Оттон I.                       | Саксонский  | 936          |
| <hr/>                          |             |              |
| Оттон II.                      | Саксонский  | 973          |
| <hr/>                          |             |              |
| Оттон III.                     | Саксонский  | 983          |
| <hr/>                          |             |              |
| Генрих II.                     |             | 1002         |
| <hr/>                          |             |              |
| Конрад II.                     | Франконский | 1024         |
| <hr/>                          |             |              |
| Генрих III.                    | Франконский | 1039         |
| <hr/>                          |             |              |
| Генрих IV.                     | Франконский | 1056         |
| <hr/>                          |             |              |
| Генрих V.                      | Франконский | 1106         |

|                            |               |                |
|----------------------------|---------------|----------------|
| Лотэр III. король Саксонии |               | 1125           |
| Конрад III.                | Hohenstaufen  | 1138           |
| Frederick I, Barbarossa    | Hohenstaufen  | 1152           |
| Henry VI.                  | Hohenstaufen  | 1190           |
| Otho IV., the Guelph       | Hohenstaufen  | 1198           |
| Frederick II.              | Гогенштауфены | 1215           |
| Вильгельм Голландский      | Швабский      | 1247           |
| Период анархии             | Швабия        | 1256           |
| Ричард Корнуольский        | Швабский      | 1257           |
| Альфонсо Кастильский       | Швабский      | 1258           |
| Рудольф Габсбургский       |               | 1273           |
| Адольф Нассауский          |               | 1292           |
| Альберт Австрийский        |               | 1298           |
| Людовик Баварский          |               | 1314           |
| Карл Люксембургский        |               | 1347           |
| Вацлав Богемский           |               | 1378           |
| Руперт Пфальцкий           |               | 1400           |
| Сигизмунд Венгерский       |               | 1410           |
| Фридрих III.               | Габсбург      | 1440           |
| Максимилиан I.             | Габсбург      | 1493           |
| Карл V.                    | Габсбург      | с 1519 по 1556 |

Как можно было бы ожидать из известных расовых различий, история архитектуры в Германии в наиболее заметной степени отличается от истории архитектуры Франции; и вместо того, чтобы ряд различных национальностей постепенно поглощался одной великой центральной деспотией, а их индивидуальность стиралась, как это произошло в этой стране, мы обнаруживаем, что Германия начинала как великая объединяющая держава при Карле Великом и Отто, но с сильной тенденцией к распаду от начала до конца. Если бы немцы были такими чистокровными арийцами, какими их иногда считают, они могли бы при определенных обстоятельствах превратиться в скопление деревенских общин под руководством одного верховного покровителя. Присутствие кельтского владычества на их западной границе, всегда жадного до территории и всегда готового сражаться либо за ее приобретение, либо за что-либо еще, предотвратило подобную катастрофу. Но тенденция в тех частях Германии, где кровь была наиболее чистой, заключалась в том, что каждый город становился независимым сообществом, каждое ремесло - независимой гильдией, а каждое сеньория - маленьким королевством в том, что касалось независимости. Все это, однако, было естественной тенденцией расы и ни в коем случае не предполагало разделения страны на отдельные архитектурные провинции. Если бы страна действительно была разделена на 1000 или 1500 отдельных княжеств и вольных городов, а не на одну десятую от этого числа, единообразие было бы больше, и от Альп до Балтики у нас был бы только один стиль, как это почти имело место в средние века. Самое большое различие, которое бросается в глаза наблюдателю с первого взгляда, - это изменение стиля зданий на берегах Рейна и на берегах Балтики. Это, однако, скорее поверхностно, чем реально, и возникло из-за того, что на песчаных равнинах Пруссии не было найдено ни одного камня. Жители Северной Германии были вынуждены использовать кирпич, и только кирпич, и, следовательно, использовали формы, которые отличались от тех, которые использовались в каменных странах, но отличались от них конструктивно более чем существенно. Тем не менее, в Северной Германии могло быть определенное влияние вендской крови, которая в какой-то степени повлияла на стиль, но это нелегко отследить или изолировать.

На восточной границе провинции легко можно обнаружить хорошо заметное этнографическое различие. В Богемии и Моравии сильный привкус славянского чувства действительно придает искусству оттенок, но не в его пользу. В этих странах есть несколько очень величественных готических зданий; но они дикие и плохо понимаются как готические проекты и никоим образом не удовлетворяют суждению любого человека, знакомого с лучшими образцами Франции или Англии. В Зибенбюргене,<sup>1367</sup> как и следовало ожидать, стиль еще более необычный, но для его описания потребовалось бы больше усилий и иллюстраций, чем того заслуживает его важность; ибо, за исключением Карлсбургского собора, в нем нет ни одного здания большого архитектурного великолепия. Его общая характеристика заключается в том, что он скорее итальянский, чем немецкий, хотя и не менее интересный именно по этой причине.

История готической архитектуры в Германии началась практически с Карла Великого и закончилась Карлом V. Возможно, некоторые здания были возведены до правления названного первым королем, но, если это так, они небольшие и неважные, и действительно, представляется вероятным, что зданий, оставленных римлянами, было достаточно для удовлетворения ранних потребностей народа. Некоторые из них, как церковь в Треве, были построены в христианских целях; в то время как другие, возможно, были деревянными и уже погибли. Однако, как бы то ни было, со времен Карла Великого мы можем проследить историю этого стиля с достаточной отчетливостью. Значительный импульс ему был придан при Отонах (936-1002), а при Гогенштауфенах (1138-1268) старый округло-арочный стиль достиг своей кульминации совершенства. Если какой-либо стиль и заслуживает названия немецкого, то именно этот, поскольку он был разработан в долине Рейна при очень незначительной помощи со стороны какой-либо другой нации, за исключением намеков,



полученных из тесной связи, которая тогда существовала между немцами и жителями долины По.

С приходом к власти дома Габсбургов (1273) дух страны изменился. То, что сделала Германия в 18 веке, было лишь повторением того, что она сделала в 13 веке. В более позднюю эпоху она отказалась от своей родной литературы, почти родного языка, чтобы говорить по—французски и копировать французскую моду, как в более раннюю эпоху она отказалась от своего собственного благородного стиля искусства, приняв французскую заостренную готику. Если бы она досконально поняла и оценила французский стиль, это было бы так же хорошо; но это было чуждо ее вкусам, она никогда не разбиралась в нем с самого начала, и вскоре в результате это стало преувеличением и, наконец, выродилось в демонстрацию трюков и *силовых приемов*.

Странным искажением исторических свидетельств немцы одно время пытались присвоить себе заслугу изобретения остроконечного стиля, назвав его вследствие этого немецкой архитектурой. Дело в том, что остроконечный стиль был не только изобретен, но и усовершенствован во Франции задолго до того, как немцы додумались его ввести; и когда они его переняли, то сделали это, не понимая его, и были далеки от того совершенства, до которого его довели французы во всех зданиях, которые они возвели в эпоху его наибольшего развития в своей собственной стране.

С другой стороны, немцы могут справедливо претендовать на изобретение особого стиля, который преобладал по всей Ломбардии и Германии, о которых мы сейчас говорим. Этот стиль, правда, никогда не был полностью развит и никогда не достигал того совершенства отделки, которого достиг заостренный стиль. Несмотря на это, он содержал такие же благородные элементы, как и другой, и был способен к столь же успешному культивированию, и если бы его более простые формы и грандиозные размеры были разработаны с такой же тщательностью и вкусом, Европа могла бы обладать более высоким стилем средневековой архитектуры, чем она когда-либо видела. Однако от этой задачи отказались, не выполнив ее и наполовину, и теперь вполне вероятно, что она никогда не будет возобновлена.

Полная история этого стиля, достойная его важности, по-прежнему остается желанием, которое, следует надеяться, усердие и трудолюбие немецких архитекторов вскоре восполнят и восстановят их национальное искусство из забвения, в котором оно сейчас находится, иллюстрируя, как оно того заслуживает, одну из самых интересных глав в истории архитектуры.<sup>[368]</sup> Немецкие писатели, по-видимому, уже осознают, что эпоха гогенштауфенов была не только самым исключительно национальным, но и самым блестящим периодом их истории. Его летописи привлекли к себе перья лучших историков, а его поэзия была спасена от забвения и прокомментирована с характерной полнотой. Каждая фаза их цивилизации была полностью проиллюстрирована, за исключением одной - их архитектуры, которая, однако, является самым благородным и живым свидетельством того, что они сделали или стремились сделать, которое можно было бы оставить для изучения их потомкам. Он настолько отчетливо является их собственным, что, если бы потребовалось найти для него отдельное название, стиль гогенштауфенов был бы тем, который наиболее точно описал бы его.

Ведущими характеристиками немецкого стиля являются двойное апсидальное расположение плана, множество небольших круглых или восьмиугольных башен в сочетании с многоугольными куполами на пересечениях трансептов с нефом и расширенное использование галерей под карнизами крыш как апсид, так и прямых сторон. Наиболее декоративными деталями являются дверные проемы и капители колонн. Последние превосходят по красоте и богатству все в своем роде, выполненные в Средние века, и, хотя иногда грубы по исполнению, они равны по дизайну любым капителям, когда-либо

изобретенным. Им потребовался лишь опыт и утонченность еще одного столетия труда, чтобы они могли успешно конкурировать с любыми элементами остроконечного архитектурного стиля, который они позаимствовали у французов и который со временем полностью вытеснил их собственный родной стиль.

## ГЛАВА II.

### БАЗИЛИКИ.

#### Содержание.

План церкви Святого Галла в Миттельцелле на острове Райхенау—Ромен—Мотье- Грансон—  
Церковь в Гернроде—Трев—Хильдесхайм—Соборы Вормса и Шпилей—Церкви в Кельне—  
Другие церкви и часовни—Двойные церкви—Швейцарские церкви.

### СВЯТОЙ ГАЛЛ.

Как только что упоминалось, история готической архитектуры в Германии начинается практически с Карла Великого; и, по счастливой случайности, мы можем начать наш рассказ о ней с цитаты из современной иллюстрации, представляющей наибольший интерес и важность. В библиотеке монастыря Святого Галла в Швейцарии Мабилон нашел рукописный план крупного монашеского учреждения 17 века и опубликовал его во втором томе 'Анналов бенедиктинского ордена'. Имя автора неизвестно; но, судя по некоторым посвящающим стихам на обороте, кажется несомненным, что оно было отправлено Госперту, который был настоятелем монастыря в начале IX века и который фактически перестроил церковь и часть монастырских построек между 820 и 830 годами. Мабилон предполагает, что план был подготовлен Эгинвальдом, другом Карла Великого, который также был директором его зданий. Ни в коем случае не исключено, что это могло быть так, хотя доказать это, по-видимому, невозможно.

Чрезвычайно трудно решить, в какой степени этому плану следовали при возведении церкви или монастыря Святого Галла в тот отдаленный период, поскольку в последующее время там все было изменено; да и не очень важно выяснять. План не претендует на представление какого-либо конкретного учреждения, но является "проектом" того, что тогда считалось совершенным монастырем. В этом отношении он напоминает планы укрепленных городов, которые выгравированы в наших фортификационных книгах, представляющих системы Вобана, Кохорна, Монталамбера и др., и которые, хотя и применимы с соответствующими изменениями к любому месту, никогда буквально ни в одном из них не выполнялись. Фактически, это иллюстрация бенедиктинской системы, применимой к Германии IX века, в ее завершенной и наиболее совершенной форме, и в этом отношении она гораздо интереснее для нас, чем если бы это был просто план какого-либо конкретного монастыря.

Сам план выполнен на четырех листах пергамента, сшитых вместе, и настолько велик (2 фута 7 дюймов на 3 фута 7 дюймов), что здесь можно воспроизвести лишь небольшую его часть, да и то в уменьшенном масштабе.

Вся группа зданий, по-видимому, должна была занимать площадь примерно 450 на 300 футов. С северной стороны церкви располагалось жилище настоятеля (в) с крытым входом в церковь и аркадой с обеих сторон; его кухня и служебные помещения были отделены и располагались на востоке. К западу от него находилась государственная школа (с), а еще

дальше в том же направлении - hospitium или гостевой дом (D D) с пристроенными к нему помещениями для лошадей и слуг незнакомцев.

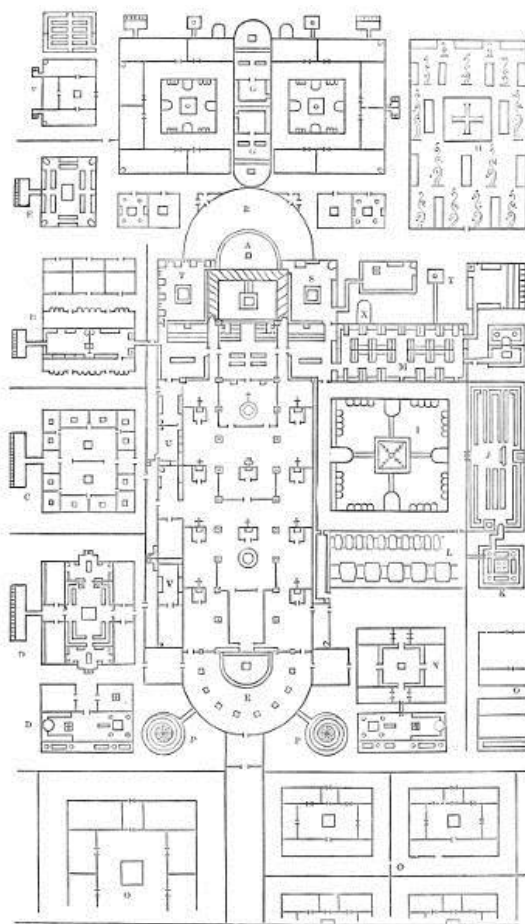
За домом настоятеля с восточной стороны находилась аптека (E), а за ней снова резиденция врача (F) с его садом для выращивания лекарственных трав и простых растений в дальнем углу монастыря.

К востоку от большой церкви располагалась еще одна небольшая церковь с двумя апсидами (G G), разделенная надвое стеной по центру.

По обе стороны от этой церкви находился монастырь, окруженный жилыми помещениями: с северной стороны находился лазарет, рядом с резиденцией врача, и к нему была пристроена западная часть часовни. Другая была школой и резиденцией послушниц. За ними находился фруктовый сад (H), который также был кладбищем монахов; а еще дальше к югу располагались огород, птичий двор, зернохранилища, мельницы, пекарни и другие служебные помещения. Последние не показаны на гравюре на дереве из-за нехватки места.

С южной стороны церкви располагался большой монастырь (I), а дальше к югу от него находилась трапезная (J) с отдельной кухней (K), которая также вела в большой винный погреб (L); а напротив этого находилось общежитие (M) с различными пристроями.

К западу располагался еще один hospitium (N), очевидно, для гостей низшего класса; а к югу и западу (O O) располагались конюшни для лошадей, крупного рогатого скота, овец и всех животных, необходимых для такого большого заведения, и все это было устроено с таким мастерством и заботой, какие можно найти на лучших современных фермах.



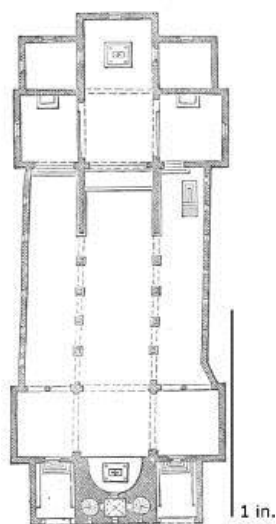
Главной достопримечательностью является церковь, которая была спроектирована так, чтобы иметь 200 футов в длину с востока на запад и 80 футов в ширину, разделенная на три нефа двумя рядами колонн; центральный проход равен 40, внешний - по 20 футов в ширину. Он имеет две апсиды; в главной, обращенной к востоку (A), есть сводчатый склеп, в котором находится исповедальня, предназначенная для хранения мощей святого покровителя, святого Галла. Перед ним находится хор, устроенный во многом по образцу хора Святого Клементе в Риме, ранее описанного.<sup>[369]</sup> Западная апсида, расположенная на том же уровне, что и пол церкви, должна была быть посвящена святому Павлу, а восточная - святому Петру. Между двумя хорами находится купель и алтарь святого Иоанна Крестителя, а по бокам - ряд алтарей, посвященных различным святым. За обеими апсидами находятся открытые пространства, или райские уголки (R R) (parvise), которые с запада окружены открытым полукруглым крыльцом, по которому публика должна была получать доступ в церковь; а по обе стороны от этого, но отдельно друг от друга, находятся две круглые башни (P P), каждая с алтарем на вершине, один посвящен архангелу Михаилу, другой Гавриилу: к ним можно было подняться по винтовой лестнице или наклонным плоскостям. О колоколах не упоминается, и текст, по-видимому, скорее намекает на то, что башни были спроектированы для сторожевых вышек или обсерваторий. Сходство их положения и формы с ирландскими круглыми башнями наиболее примечательно; но было ли это в честь ирландского святого, которому монастырь обязан своим происхождением, или же мы должны обратиться к Равенне за типом, на сегодняшний день нелегко определить, поскольку мы пока слишком мало знаем об археологии того времени, чтобы с уверенностью говорить по каким-либо подобным вопросам. Отнюдь не невероятно, что значение и происхождение этих и ирландских башен были одинаковыми; но была ли это форма, принадлежащая исключительно кельтской или ирландской расе, или общая для всех церквей того времени, - это то, что мы сейчас не можем решить на основании имеющихся в нашем распоряжении несовершенных данных.

По обе стороны от восточного торца церкви расположены помещения, где обычно находится трансепт; на юге находится ризница (S); на севере - библиотека (T), а с той же стороны к церкви примыкает дом школьного учителя (U), а за ним дом привратника (V).

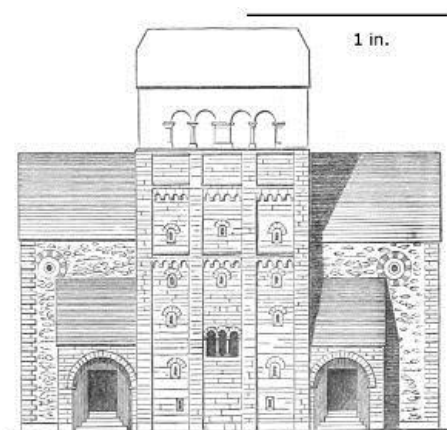
Во всех жилых помещениях по углам установлены печи, но в общежитии отопление устроено самым научным образом; печь находится в точке (X), а дым отводится через отдельную шахту в точке (Y), между которыми, должно быть, под полом были устроены дымоходы для обогрева спальных помещений монахов.

Если бы свидетельства не были столь неопровержимы, мы не были бы склонны воображать, что монастыри этого темного века демонстрировали такую утонченность и завершенность, о которых здесь идет речь; ибо ни в один период их истории нельзя найти ничего более совершенного. В особенности в церкви, две апсиды, количество алтарей, склеп и сопутствующие ему помещения, ризница, библиотека и т. Д., Многие из которых обычно считались изобретением последующих эпох, выделены отчетливо и ясно, как хорошо понятное и обычное устройство церковных зданий. Этот план фактически сразу опровергает все аргументы относительно дат церквей, которые были основаны на предполагаемой эпохе введения этих аксессуаров.

По другому счастливому совпадению, в Миттельцелле, на острове Райхенау, в Боденском озере, в тридцати милях от Санкт-Галла, до сих пор стоит церковь, которая, несомненно, относится к этому времени и сохранила почти все свои основные черты. Он был закончен или, по крайней мере, освящен в 816 году, и, следовательно, это событие произошло незадолго до начала восстановления Сент-Галла.<sup>[370]</sup>

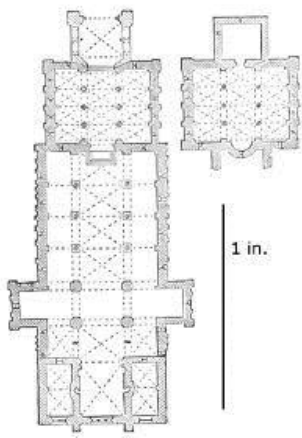


687. План церкви в Миттельцелле. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



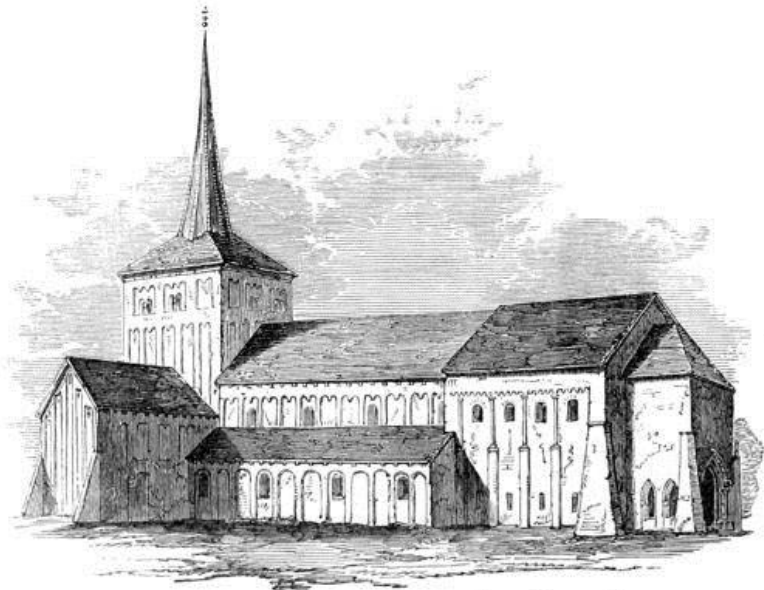
688. Высота западной части церкви в Миттельцелле. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Как видно из плана (гравюра на дереве № [687](#)), размеры двух церквей почти одинаковы; на плане Сент-Галла они обозначены 200 на 80 футов. Эта церковь имеет размеры 230 на 83 английских фута, но восточная <sup>[371]</sup> апсида была перестроена в более расширенном масштабе, и если мы восстановим ее первоначальные круглые формы, мы настолько приблизим ее размеры к размерам плана Сент-Галла, что, если бы ее автор использовал то, что мы теперь знаем как французские ступни, размеры обоих можно было бы считать идентичными. Арки-опоры нефа простые, и вся композиция мало чем отличается от нефа в Монтье-ан-Дер (Гравюра на дереве № [610](#)). Одной из самых примечательных особенностей церкви Райхенау является дверь за алтарем в западной апсиде и большое окно, выходящее в него, с двойной лестницей, ведущей к нему, как будто епископский трон находится там, над головами у всех. Два главных входа были, как показано на гравюре на дереве № [688](#), с каждой стороны западной апсиды, и все возвышение — насколько оно сохранилось — сохранило первоначальный дизайн. Хотя эта церковь сохранила деревянную крышу и, по-видимому, никогда не предполагалась сводчатой, все ее детали выполнены в чисто романском стиле. В этом нет ни одной классической черты, и мы довольно поражены, обнаружив варварский стиль, столь совершенный в столь раннюю эпоху и столь далекий от всего, что можно было бы с полным основанием назвать униженным римским. <sup>[372]</sup>



689. План церкви в Ромен-Мотье. (Из Блавиныйяк.<sup>[372]</sup>)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

В этом районе есть и другие церкви, едва ли менее древние по времени, чем эта в Миттельцелле, и почти такие же интересные по своему расположению. Среди них можно упомянуть гробницу Ромена Мотье, тело которого, несомненно, сохранилось в том виде, в каком оно было при освящении в 753 году. Притвор, который состоит из двух этажей, может быть построен столетием или двумя позже, а крыльцо и восточный конец выполнены в острокопечном стиле 12 или 13 века. Своды нефа также вряд ли могут быть ровесниками оригинальному зданию.



690. Вид на церковь Ромен-Мотье. (Из Блавиныйяка.)

Из других примеров по соседству мы можем с уверенностью заключить, что первоначально она заканчивалась на востоке одной или тремя апсидами. Предположим, что они будут восстановлены, у нас есть церковь примерно 150 футов в длину и 55 футов в ширину по нефу, с трансептами, башней на пересечении и почти всеми приспособлениями, найденными в гораздо более позднем возрасте, и в ней едва ли больше воспоминаний о раннехристианском стиле, чем можно наблюдать в Миттельцелле.

Внешний способ убранства во многом аналогичен двум церквям Сан-Аполлинаре в Равенне, но продвинулся на шаг дальше, поскольку в верхнем этаже нефа каждое отделение разделено на две арки, центральная из которых опирается на пояс; в башне есть три такие маленькие арки в каждом пролете, а в притворе - пять. Впоследствии этот дизайн стал популярным в Германии и Италии<sup>[372]</sup> любимое лепное украшение для струнных.

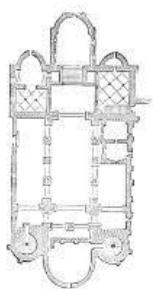
Церковь Грансон на берегу озера Невшаталь, хотя и гораздо меньших размеров, вряд ли менее интересна. Он относится к эпохе Карловингов и, как и многие церкви того времени, позаимствовал свои колонны и многие украшения из более ранних памятников. Его наиболее примечательной особенностью является свод нефа, который показывает, как робко в тот ранний период архитекторы брались за перекрытие даже самых узких пролетов, поскольку весь неф с боковыми нефами имел ширину всего 30 футов. Это самый ранний из имеющихся у нас образцов сводчатого перекрытия, которое впоследствии стало очень распространенным на Юге Франции и которое, как указывалось выше, привело к появлению большинства форм сводчатых перекрытий, появившихся впоследствии.



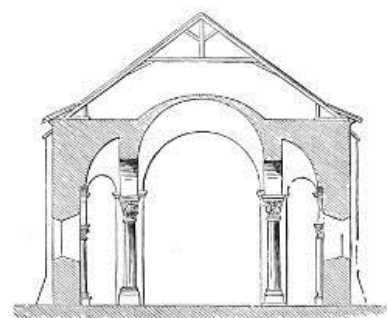
Церковь Нотр-Дам-де-Невшатель, часть которой датируется 927-954 годами, также представляет красоту и интерес. То же самое можно сказать и о башне Сионского собора, которая того же возраста, а также о частях Женевского собора.

Церковь в Пайерне очень похожа по размерам и во всем своем устройстве на церковь Ромен-Мотье; но, будучи на два столетия современнее, переход завершен, и она демонстрирует все особенности готического стиля с круглыми сводами так же полно, как Сан-Микеле в Павии или любая другая церковь того же возраста.

Если в Германии и есть какие-либо образцы базиликанских церквей, столь же древние, как эти швейцарские образцы, то они еще не описаны и их возраст удовлетворительно не установлен. Самый старый известный пример, насколько мне известно, - это старый Дом в Ратисбоне,<sup>[375]</sup> первоначально, по-видимому, около 45 футов на 22 в чистом виде. Внутри она была окружена одиннадцатью нишами со сводами. Она также отличалась своеобразным немецким расположением: у нее не было входа с западной стороны, и она имела глубокую галерею, занимающую примерно четверть церкви. Боковой вход, к сожалению, исчез, так что вокруг этого места сохранилось очень мало декоративной архитектуры, по которой можно было бы определить его возраст; и поскольку не сохранилось никаких свидетельств о его основании, мы можем только предполагать, что оно может относиться ко времени, последовавшему за эпохой Карловингов.<sup>[376]</sup>



692. План церкви в Гернроде. (Из Путтриха.<sup>[377]</sup> 2)



691. Часть церкви в Грансоне. (Из Блавиныйяк.)

Буассере относит к этой эпохе первоначальные соборы Фульды и Кельна, которые, как он предполагает, были базиликами с двумя апсидами, но, по-видимому, без каких-либо достаточных данных. Нет сомнений в том, что собор на последнем месте, сгоревший в 1248 году, был церковью с двумя апсидами; но если это было что-то похожее на его реставрацию, это не могло быть возведено ранее 11 или 12 века и, должно быть, заменило более старое здание, которое, насколько нам известно, могло быть круглым, а также, вероятно, прямоугольным; и такое же, по-видимому, имело место в Фульде,<sup>[378]</sup> хотя здесь так же мало поводов для рассуждений как в Кельне.



693. Вид на западный конец церкви в Гернроде. (Из Путтриха.)

Нет никаких сомнений в том, что церковь Святого Юстина, построенная архиепископом Отгаром в 826-847 гг. н.э., в Хехсте (между Майнцем и Франкфуртом) относится к периоду Карловингов, как и части церкви Святого Кастора в Кобленце, а также церкви в Михельштадте и Селигенштадте, две последние были возведены Эгинвальдом, биографом Карла Великого.

Самым важным зданием десятого века является склеп аббатства Кведлинбург, возведенный Матильдой, супругой Генриха I., в 936 году н.э. Он состоит из трех нефов, перекрытых параллельными цилиндрическими сводами, опирающимися на чередующиеся опоры и колонны, и является первым появлением этой излюбленной формы опоры в немецких базиликах. Размеры этого здания составляют 23 фута 8 дюймов × 22 фута 7 дюймов и 32 фута 2 дюйма до верха свода.

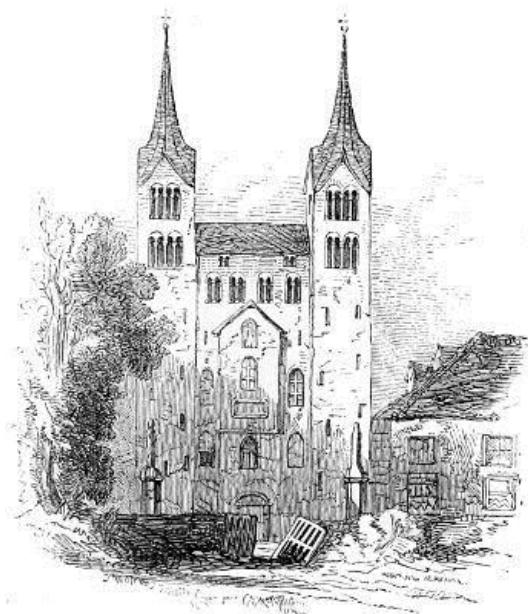
Колпачки и основания имеют характерную форму, переходящую от устаревшего римского стиля к романскому, дальнейшее развитие которого можно увидеть на хорах церкви аббатства в Эссене, возведенной вскоре после 947 г. н.э.

Оставив их, мы должны вернуться к концу 10-го или началу 11-го века, чтобы найти примеры того класса, о котором мы сейчас говорим. Из них одной из самых совершенных и интересных является церковь в Гернроде, в Гарце, основанная в 960 году н.э., когда, вероятно, была начата восточная часть (не расширенный хор), и можно предположить, что все здание было возведено в течение столетия после этой даты. Из плана (гравюра на дереве № [692](#)) видно, насколько он удивительно похож на Сент-Галльский, за исключением того, что первоначально он был примерно на 50 футов, или на четверть, меньше в длину. Западные круглые башни здесь не отделены друг от друга, а соединены со зданием. Внутри тоже установлены опоры, чередующиеся с колоннами; и в целом церковь демонстрирует именно такой прогресс в плане Сент-Галла, какого мы могли бы ожидать примерно через столетие. Это наиболее удовлетворительный пример первоначальной формы этих церквей.

Он обладает тем, что редко встречается в этой стране, — смелой галереей из трифория, а снаружи — тем странным фронтисписом, образующим соединяющую галерею двух башен, который так характерен для немецких церквей. Еще более смелый пример этой галереи сохранился на фасаде некогда знаменитого аббатства Корви на восточной границе Вестфалии (Гравюра на дереве № [694](#)), где эта деталь развита в полной мере, так что первоначально она, должно быть, полностью скрывала расположенную за ней церковь, как это было впоследствии в Страсбурге и во многих других примерах.

Первоначально предполагалось, что в Гернроде, как и в Миттельцелле, крыша будет деревянной, а только склепы под двумя апсидами были сводчатыми. Действительно, в то время немецкие архитекторы вряд ли считали себя достаточно опытными, чтобы взяться за возведение каменной крыши сколь-нибудь большого размера. Старый дом в Ратисбоне имеет всего 22 фута в ширину, и это они могли бы сделать, но, по-видимому, не такой, как Гернроде, где пролет был в два раза больше.

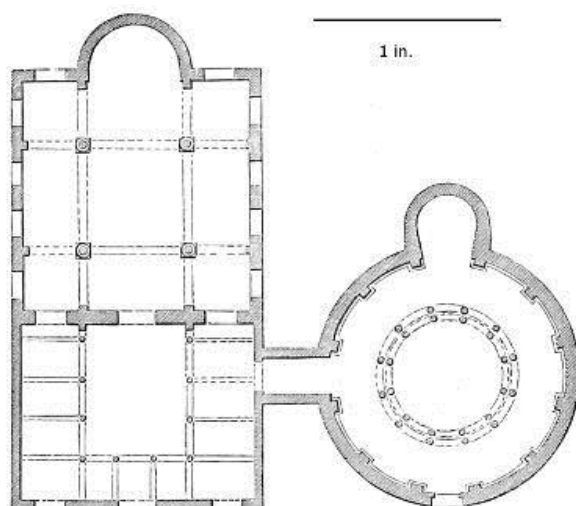
Если церковь в Гернроде является удовлетворительным образцом законченного немецкого дизайна, выполненного в его целостности, то собор в Треве более интересен и



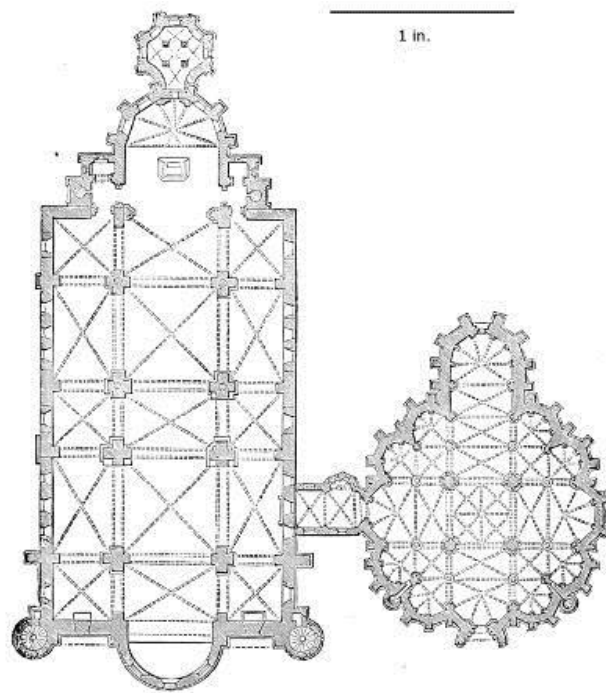
694. Вид на западную оконечность аббатства Корви.

поучителен совсем по другой причине. Это одно из тех собранных воедино зданий всех эпох и стилей, которые посвящают нас в секреты искусства и содержат в себе целую историю; и поскольку даты последовательных строительных эпох могут быть установлены с очень сносной точностью, возможно, будет также полезно описать его следующим в серии, чтобы объяснить, как и когда происходили различные изменения.

Как хорошо известно, первоначальный собор в Треве был построен благочестивой Еленой, матерью Константина, и, похоже, как и современная иерусалимская церковь, состоял из двух отдельных зданий, одного прямоугольного, другого круглого. Первоначальное круглое здание было снесено в 13 веке, чтобы освободить место для нынешней церкви Либфрауэн, возведенной на его месте и, скорее всего, тех же размеров. Что касается другого, или квадратного здания, то в стенах нынешней базилики сохранилось достаточно остатков, чтобы мы могли определить его размер и план с очень сносной точностью. План его на гравюре на дереве (№ [696](#)) взят из самой ценной работы Шмидта о древностях Трева. Атриум был добавлен мной, потому что он был почти универсальным элементом в церквях того времени, когда он был возведен, и потому что есть все основания полагать, что нынешняя церковь занимала, насколько это возможно, точное место, на котором стояла более старая, и имеет те же размеры. Круглая церковь восстановлена по римским образцам того же времени (гравюры на дереве [227](#) и с [422](#) по [436](#)гг.). Из их взаимного расположения будет видно, насколько незаменимым должен был быть атриум.



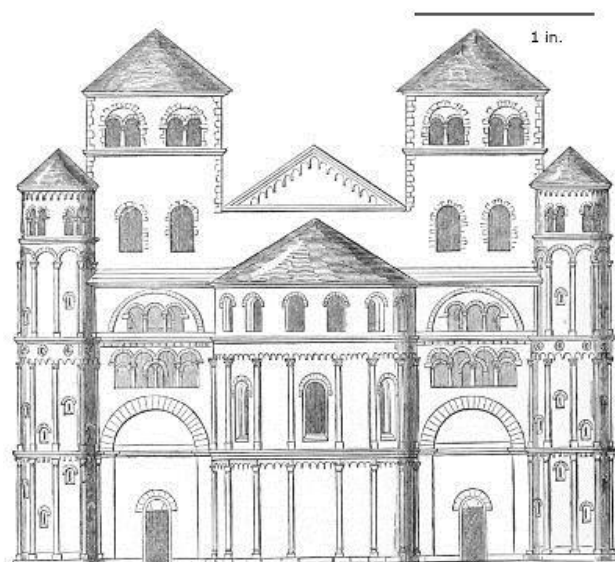
695. План Первоначальной церкви в Треве.<sup>[379]</sup> Масштаб от 100 футов до 1 дюйма



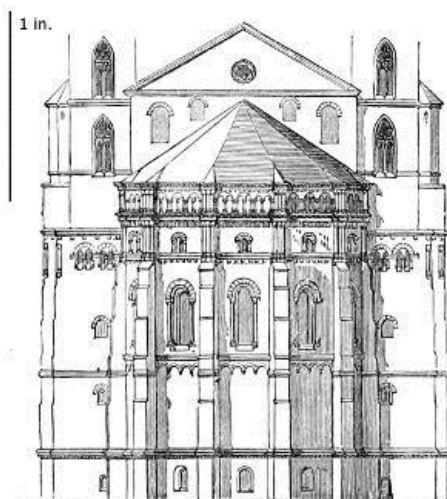
696. План средневековой церкви в Треве. (Из Шмидта, "Боденкмале фон Триер".) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Эта романская церковь, по-видимому, оставалась в значительной степени в своем первоначальном состоянии до начала 11 века, когда архиепископ Поппо нашел ее настолько ветхой от старости, что потребовалось почти полностью перестроить. Сначала он заключил колонны римлян в каменную кладку, превратив их в опоры. Затем он обнес атриум крышей и пристроил апсиду в западном конце, таким образом превратив его в немецкую церковь по утвержденному образцу, так что с этого времени здания приобрели форму, показанную на гравюре на дереве № [692](#). По-видимому, с начала XI по середину XII века, когда, как говорят, епископ Хиллин взялся за ремонт или перестройку восточной апсиды, не производилось никаких важных работ: он не выходил за рамки фундамента; но работа была начата и завершена епископом Иоанном, который занимал престол с 1190 по 1212 год. Таким образом, эти две апсиды, одна из которых является примером зарождения немецкого округло-сводчатого стиля, а другая представляет собой то же самое ближе к концу, ясно показывают прогресс, достигнутый за этот промежуток времени.





697. Западная Апсида церкви в Треве. (От Шмидта.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

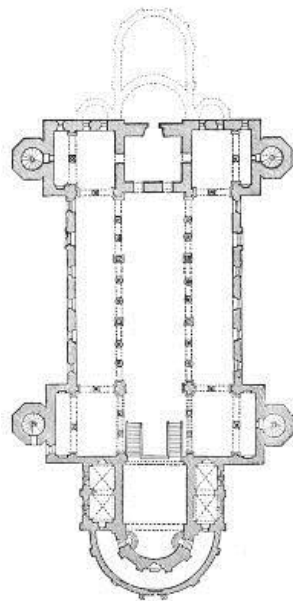


698. Восточная Апсида церкви в Треве. (От Шмидта.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Первая из этих апсид (Гравюра на дереве № [697](#)), возможно, несколько грубее, чем мы могли бы разумно ожидать, хотя отчасти это может быть объяснено ее удаленным провинциальным расположением. Круглые башни тоже подчинены квадратным, что больше соответствует французскому, чем немецкому вкусу. Но главный недостаток находится в апсидальной галерее, которая груба и безвкусна по сравнению с другими образцами, которые мы, по-видимому, вправе считать современными. До того, как была возведена более поздняя, или восточная, апсида, галерея почти достигла противоположной крайности - незначительности, а многоугольная форма и выступающие контрфорсы остроконечной архитектуры начали вытеснять более простые очертания родительского стиля, из которого эти два образца образуют как бы Альфу и Омегу. Примеров и разновидностей между ними так много, что действительно возникает *затруднение* при выборе тех, которые наиболее подходят для иллюстрации.



699. Внутренний вид церкви Святого Михаила в Хильдесхайме. (From Möller.)



700. План церкви Святого Михаила в Хильдесхайме.

Церковь Святого Михаила в Хильдесхайме, возведенная епископом Бернвардом в первые годы XI века, является одной из самых ранних и интересных из сохранившихся в достаточной чистоте, чтобы мы могли правильно судить об их первоначальном виде. План (гравюра на дереве № [700](#)) состоит из нефа и проходов, восточного и западного трансептов, выступающих за пределы проходов и обрамленных восьмиугольными башнями с лестницами в них. Западный хор, состоящий из одного пролета и апсиды, окружен двумя ризницами с низким проходом вокруг апсиды, и попасть в него можно только из него. На

восточном конце первоначально были центральная и две боковые апсиды,<sup>[380]</sup> но в 12 веке центральная апсида была заменена на такую же по длине, что и на западном конце. Все эти апсиды давным-давно исчезли. Входы, как обычно, находятся по обе стороны нефа, и ни одного в западном конце. Хотя пропорции кажутся короткими по сравнению с шириной, значительный дополнительный эффект создают экраны, которые перекрывают оба рукава восточного трансепта, чтобы не нарушать эффект перспективы. Следовательно, непрерывный обзор центрального придела, длина которого в шесть раз превышает его ширину, создает впечатление, что церковь имеет гораздо большую длину, чем можно было бы предположить, исходя из ее линейных размеров. Но главная красота здесь заключается в элегантности как пропорций, так и деталей арок-опор, которые отделяют неф от проходов; пропорции колонн превосходны, их капители богаты и красивы, а замена каждой третьей колонны опорой придает разнообразие и кажущуюся устойчивость, что чрезвычайно приятно.

Церковь в Лимбурге, недалеко от Дюркгейма, в Баварском Рейнском Пфальце, возведенная императором Конрадом (а.д.1024-39 гг. н.э.), похожа, хотя и несколько больше, чем церковь в Хильдесхайме, и обладает несколько новой для Германии особенностью: красивым западным крыльцом и входом, с хорами с квадратным завершением, а не с апсидой, как обычно. Другой прекрасной церковью с планом той же формы является церковь бенедиктинского аббатства в Эхтернахе, посвященная святому Виллиброрду (монаху-миссионеру из Нортумбрии). Он был освящен в 1031 году. Крайние размеры - 265 на 72 фута

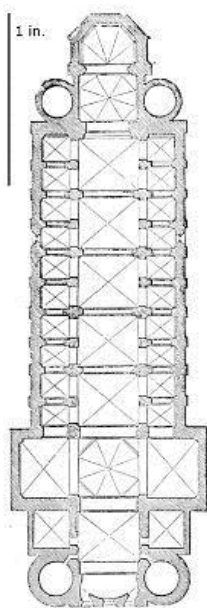
Тремя великими типичными зданиями этой эпохи являются рейнские соборы в Майнце, Вормсе и Шпайере. Первое было начато в 10 веке, и в нем до сих пор сохранились части, относящиеся к той эпохе. Нынешнее здание в Вормсе принадлежит в основном церкви, освященной там в 1110 году. Возраст третьего и самого важного из этих трех соборов до сих пор является предметом споров, и, боюсь, один из них будет разрешен не без труда; поскольку церковь так часто повреждалась в результате пожаров и войн, а в последнее время и в результате непродуманных реставраций, что нелегко установить, какие ее части старые, а какие новые. И все же я не могу отделаться от убеждения, что план и, вероятно, большая часть, по крайней мере, нынешнего сооружения, могут принадлежать первоначальному зданию Конрада, построенному в 1030 году и освященному его внуком Генрихом IV двадцать один год спустя.

За исключением восточной апсиды, которая, как обычно, обрамлена двумя круглыми башнями, весь внешний вид Майнца был настолько полностью перестроен, что сейчас о нем мало что можно сказать. План не представляет собой ничего примечательного, за исключением того, что по его прочности и расположению очевидно, что с самого начала это было сводчатое здание; в то время как из его деталей сохранился только один дверной проем, о котором можно с уверенностью сказать, что он принадлежит первоначальному фундаменту.<sup>[381]</sup> Он примечателен главным образом классичностью своих деталей, и если его возраст будет установлен правильно (конец 10 века), это позволит подтвердить дату, обычно присваиваемую portalу в Лорше, а именно поздний карловингский период.

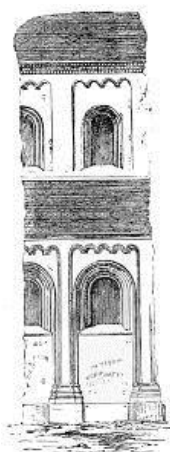
В Вормсе единственная часть, оставшаяся сейчас от здания, построенного в 1110 году, - это восточная оконечность. Западная апсида не может быть старше 1200 года, промежуточные части были возведены между этими датами. Первоначальный план, вероятно, почти не изменился и является прекрасным образцом своего класса. Восточная апсида представляет собой любопытный компромисс между двумя способами отделки, которые использовались в тот период: она была квадратной снаружи и круглой внутри. Внутренне своды просты и продуманны, без каких-либо напряженных последствий, подобных тем, которые озадачивали нормандских архитекторов того же времени (см. *ante*,



стр. [114](#)), а чередующиеся опоры и большие размеры окон придают всему разнообразие и легкость, не свойственные церквям того времени. Ничто не может быть проще или благороднее внешнего дизайна. Четыре круглые башни и два купола приятно подчеркивают линию неба, а орнамент повсюду хорош и уместен. Среди лучших его деталей - пилястроподобные контрфорсы, украшающие его фланги; один из них показан в более крупном масштабе (Гравюра на дереве № [702](#)). Они демонстрируют истинное чувство романского искусства: по одной лепнине с каждой стороны обрамляют окна, в то время как центральная группа образует пилястру, поднимающуюся к карнизу.



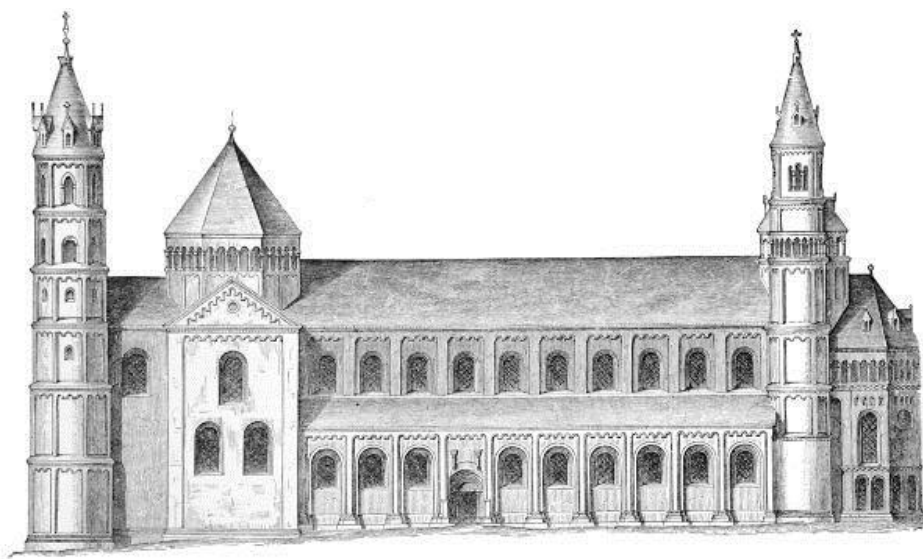
701. План Вормсского собора. (От Гейера и Герца.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



702. Одна бухта кафедрального собора в Вормсе. (Из Гейера и Герца.)

Если в конструкции и есть дефект, то это отсутствие достоинства у боковых входов, к тому же они расположены несимметрично по бокам. Тот факт, что они были боковыми, проистекал из расположения двухапсид; но, кажется, нет причин, по которым они не должны были быть центральными и не были перекрыты притвором, чтобы придать им

достоинства. Правильно это или неправильно, но такое расположение входов типично для немецкой церковной архитектуры и встречается во все века.

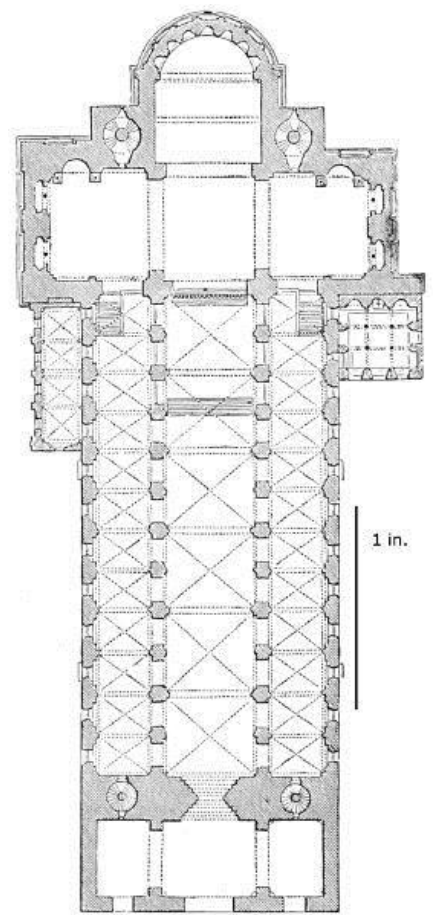


### 703. Боковое возвышение Вормсского собора. (Со стороны Розенгартена.)

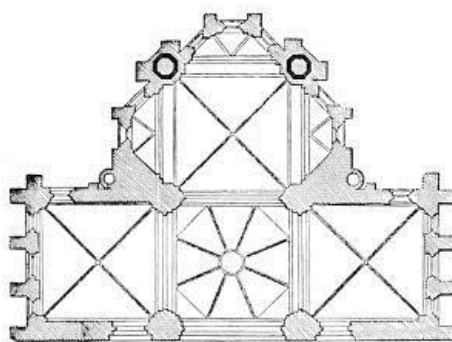
Хотя собор Шпилей не может похвастаться элегантностью и отделкой собора Вормса, в целом это, пожалуй, лучший образец в Европе смелого и простого здания, задуманного, если можно так выразиться, в истинно дорическом духе. Его общие размеры составляют 435 футов в длину и 125 в ширину; и вместе с пристройками он занимает около 57 000 квадратных футов, так что, несмотря на достаточные размеры, это ни в коем случае не один из самых больших соборов своего класса. Он построен настолько прочно, что несущие конструкции занимают почти пятую часть площади, и, как и другое великое здание Конрада, Лимбургская церковь, здесь есть, что так редко встречается в Германии, притвор,<sup>[382]</sup> и его главный вход обращен к алтарю. Его большим достоинством является дерзкая смелость и простота его нефа, ширина которого составляет 45 футов между опорами и 105 футов между ними. высота до центра свода никогда не достигалась в Англии, хотя в некоторых французских соборах они равны или превзойдены. В частях этого здания есть простое величие, которое придает ценность размерам, неизвестным в более поздние времена, и можно усомниться, есть ли какая-либо другая средневековая церковь, которая производит на зрителя большее впечатление своими размерами, чем эта.

Внешне корпус церкви также не имеет никаких украшений, кроме небольших оконных проемов и галереи, проходящей по кругу под всеми ее крышами. Но смелые квадратные башни (несомненно, 12 века) и центральный купол приятно сочетаются друг с другом и, возвышаясь так высоко над низкими крышами наполовину обезлюдившего города у его подножия, внушают зрителю благоговейный трепет и восхищение смелостью замысла и величием, с которым он был выполнен. В целом, это благородное здание доказывает, что немецкие архитекторы того времени действительно создали великолепный и оригинальный стиль, и что, если бы они проявили настойчивость, им, должно быть, удалось бы усовершенствовать его, но они отказались от своей задачи, не выполнив ее и наполовину.

Западная апсида кафедрального собора в Майнце - самая современная часть из этих трех великих соборов и, возможно, единственный пример в Германии, где была предпринята попытка тройного расположения с использованием многоугольных, а не круглых форм. В данном случае, как показано на гравюре на дереве № [705](#), три апсиды, каждая из которых образует три стороны восьмиугольника, объединены вместе так, что образуют необычайно просторный и элегантный хор, как внешне, так и внутренне не уступающий по красоте чему-либо подобному в Германии. Его стиль настолько идентичен стилю восточной апсиды собора в Треве (гравюра на дереве № [698](#)), что не может быть никаких сомнений в том, что, как и она, он относится к началу 13 века. В это время в обиход вошло больше разнообразия и угловатости, что, несомненно, объяснялось большим удобством, которое представляли плоские поверхности для установки окон большего размера, чем можно было бы использовать со старыми изогнутыми контурами; поскольку теперь, когда окрашенное стекло вошло в обиход, большие отверстия стали незаменимыми для его демонстрации. Несмотря на это преимущество и большую красоту других часто используемых форм, ни одна из них не компенсирует внешнего эффекта круглых линий старых зданий.



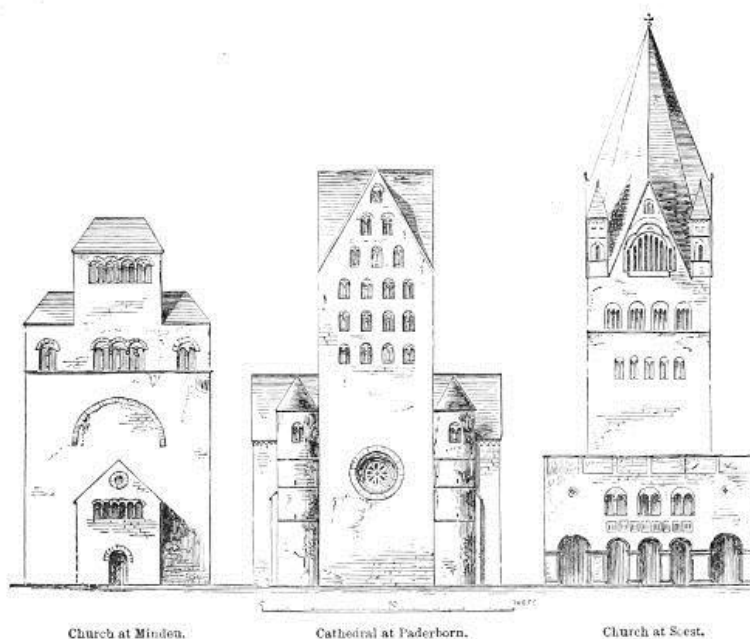
704. План собора в Шпилях.  
(От Гейера и Герца.)  
Масштаб от 100 футов до 1  
дюйма.



705. Западная Апсида кафедрального собора в Майнце.

Продвигаясь дальше на север, мы находим в церквях Вестфалии прекрасный ряд примеров, которые сравнительно малоизвестны. Среди наиболее важных из них мы можем упомянуть Мюнстер с его прекрасным и впечатляющим нефом, Зост, Падерборн, Липпштадт, Оснабрюк, Хильдесхайм, Хамельн, Херсфельд, Брауншвейг, Кведлинбург, Гослар, Гельнхаузен и др. Их очень много, и многие из них достаточно велики для архитектурного эффекта; но в более ранних романских работах они несколько тяжеловесны, а в эпоху заостренного готического стиля наблюдается тенденция к ослаблению, которая противоположна приятности. В некоторых ранних церквях наблюдается значительная изысканность, как это можно увидеть на притворе зостского собора (гравюра на дереве № [706](#)); а в Замковой церкви в Кведлинбурге в капителях много скульптур, некоторые из которых демонстрируют значительное византийское влияние.

Большая часть внутренней тяжеловесности северных церквей, без сомнения, может быть объяснена тем обстоятельством, что более ранние образцы почти полностью зависели от цвета в своем орнаменте, и после того, как роспись исчезла, остались простые каменные или оштукатуренные поверхности — их плоскостность только усилилась благодаря покрывающей их побелке. Несмотря на эти недостатки, многие из этих церквей и по сей день находятся в столь практически неизменном состоянии, что при изучении их особенностей можно было бы почерпнуть много информации. Например, три примера, приведенные на гравюре на дереве № [706](#), очень полно иллюстрируют прогресс в выращивании шпилей в Германии. Первый, в Миндене, является очень ранним примером фасадной ширмы, столь популярной по всей Германии в средние века. Центральный пример из собора в Падерборне, относящийся к середине 11 века, демонстрирует одну из самых ранних попыток возведения шпилеобразной крыши для башни, при этом использовались четыре фронтона вместо двух, которые обычно использовались. Третья иллюстрация из Soest, датируемая примерно 1200 годом н.э., показывает завершение перехода. Четыре фронтона все еще сохранились, но не простираются до углов и не образуют основную крышу. Углы срезаны, чтобы создать впечатление восьмиугольника, а вторая крыша выросла до формы шпиля, полностью затмевая ту, что предлагают фронтоны. В этом случае башня также стала образцом законченного дизайна, и, хотя притвор или крыльцо имеет несколько прилепленный вид, верхняя часть башни отличается значительной элегантностью.

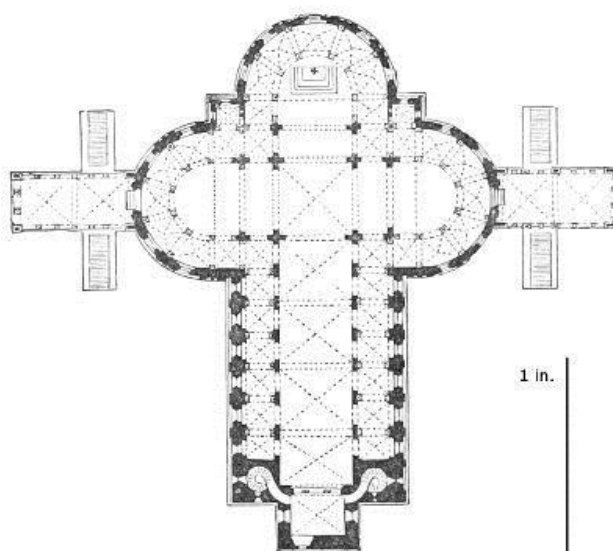


Церковь в Миндене. Кафедральный собор в Падерборне. Церковь в Зосте.

706. From 'Mitteralterliche Kunst in Westphalen,' von W. Lübke.

Один и тот же процесс выращивания шпилей можно до некоторой степени проследить как в Англии, так и во Франции, но в целом ни в коем случае не ясно, что шпиль, собственно так называемый, не является завезенным с берегов Рейна. Высота крыши, по-видимому, всегда считалась немецкими архитекторами достоинством, и, похоже, в Германии она была применена к башням раньше, чем в других странах.

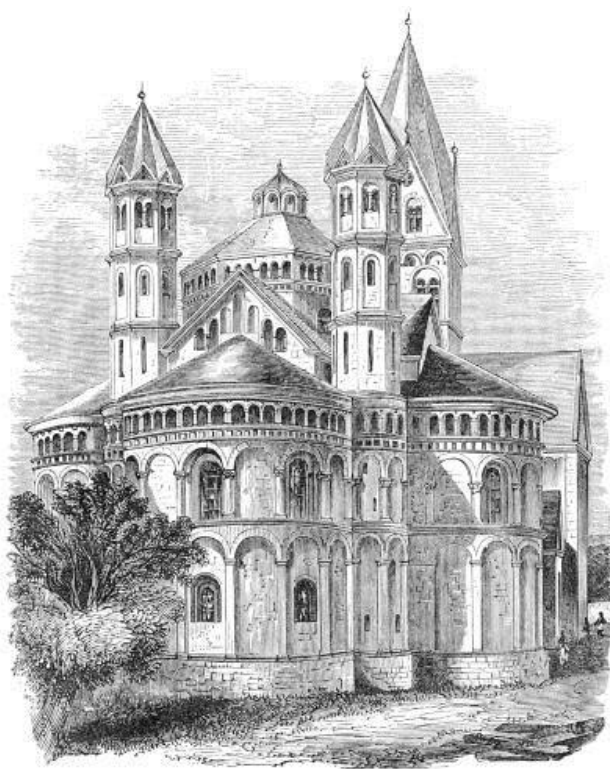
Гораздо важнее этих и бесконечно превосходящих их по красоте группа церквей, украшающих город Кельн, фактическую столицу или, по крайней мере, главный город Германии на момент их возведения. Старый собор погиб, уступив место знаменитому сооружению, которое сейчас занимает его место. Как только что было отмечено, если это было похоже на реставрацию, предложенную Буассере, то оно напоминало Вормса и, должно быть, относилось к 12 веку; но, похоже, нет достаточных данных для решения этого вопроса.



707. Sta. Мария в Капитолии, Кельн. (Из "Нижнего Рейна" Буассере.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Из оставшихся церквей три могут быть выбраны как образцы немецкого округло-арочного стиля, существовавшего накануне внедрения французского остроконечного стиля в Германии.



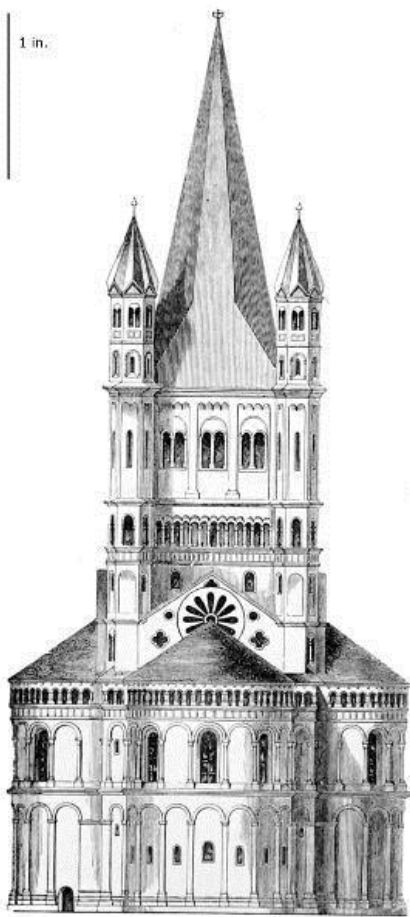


708. Апсида церкви апостолов в Кельне. (Из Буассере.)

Из них Sta. Мария в Капитолии (Гравюра на дереве № [707](#)), по-видимому, самая старая. Первоначально он был возведен Плектрудис, женой Пепина Херисталла, в 700 году, но сейчас от этой церкви ничего не осталось. Неф был перестроен, по-видимому, в 11 веке, а хор с его тремя величественными апсидами - в 12 и, возможно, даже в 13 веке. В плане эти апсиды более просторны, чем у церкви Апостолов или церкви Святого Мартина (гравюры на дереве [708](#) и [709](#)), только в этой церкви каждый проход проходит по кругу, что придает большую широту и разнообразие перспективе, но апсида Церкви Апостолов (возведена в 1035 году н.э.) гораздо красивее внешне. Это последнее здание, пожалуй, в целом является самым приятным образцом своего класса, по крайней мере, внешне. Весь дизайн Ист-Энда вполне закончен, каким мы его видим сейчас, и идеально сбалансирован во всех своих частях. Собор Святого Мартина, с другой стороны (гравюра на дереве № [709](#)), имеет больше стремительных тенденций заостренного стиля, и, хотя он очень элегантен, его апсидальная галерея слишком мала, а весь дизайн несколько натянут проволокой, в то время как в дизайне Апостольской церкви есть основательность и покой, а также совершенная гармония между частями, которой нам не хватает в более современном примере. Этих трех церквей, взятых вместе, вероятно, достаточно, чтобы в достаточной степени проиллюстрировать природу и возможности стиля, который мы описываем. Трехстворчатое расположение в замечательной степени соответствует архитектурному замыслу, благородно завершающему интерьер, к которому оно применено. По мере того, как молящийся продвигается вверх по нефу, три апсиды постепенно открываются перед ним и образуют благородную и соответствующую кульминацию, при этом эффект не разрушается чем-то менее величественным за ее пределами. Но их самый приятный эффект - внешний, когда три простые круглые линии изящно сочетаются друг с другом и образуют элегантное основание для любого центрального купола или башни. По сравнению с запутанными контрфорсами и остроконечными апсидами французских остроконечных церквей, безусловно, следует признать, что немецкие проекты намного благороднее, поскольку обладают большей архитектурной уместностью и большим количеством элементов

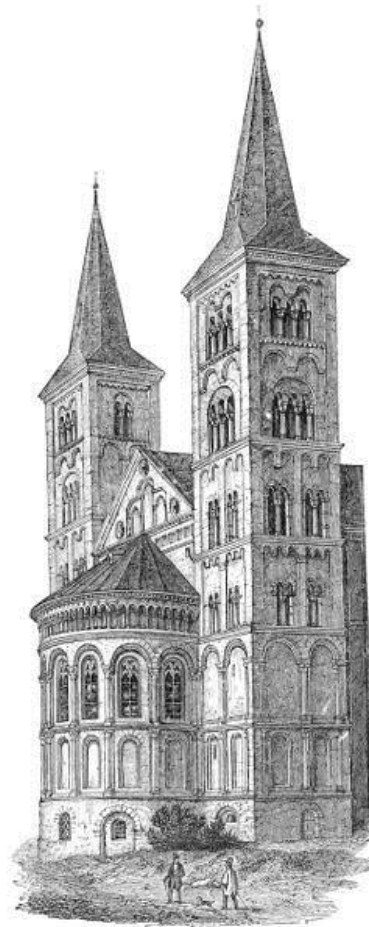
истинной и простой красоты. Церкви, обладающие этой особенностью, правда, невелики, и поэтому вряд ли справедливо сравнивать их с такими внушительными сооружениями, как большой и ошеломляюще великолепный собор того же города; но среди зданий такого масштаба им пока нет равных. В том виде, в каком эти церкви стоят сейчас, их эффект в некоторой степени омрачен тем обстоятельством, что их нефы недостаточно обширны и не настолько декоративны, чтобы эффективно поддерживать разнообразные очертания и богатое убранство апсиды. Как правило, они относятся к другому возрасту и менее вычурному стилю, так что отсутствует полный эффект хорошо сбалансированной композиции; но этого недостаточно, чтобы разрушить ту великую красоту, которой, несомненно, обладают эти церкви.



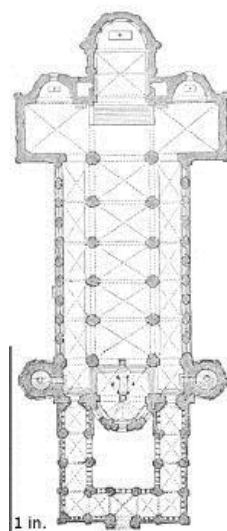


709. Апсида церкви Святого  
Мартина в Кельне. (Из  
Буассере.) Масштаб от 50  
футов до 1 дюйма.

Что касается красоты дизайна в этом стиле, то, возможно, боннскую церковь следует цитировать следующей после кельнской. Однако только ист-энд по праву принадлежит их стилю архитектуры, неф и центральная башня не были достроены до 13 века; но восточная апсида и две ее боковые башни сами по себе столь же благородны, как трехъярусное расположение Церкви Апостолов, но для их уравнивания потребовались бы еще более смелый неф и более высокий западный конец, чем более скромное расположение этого здания. Как бы то ни было, влияние церкви в целом разрушается сравнительной низостью этих частей.



710. Восточная часть церкви в Бонне. (Из Розенгартена.)



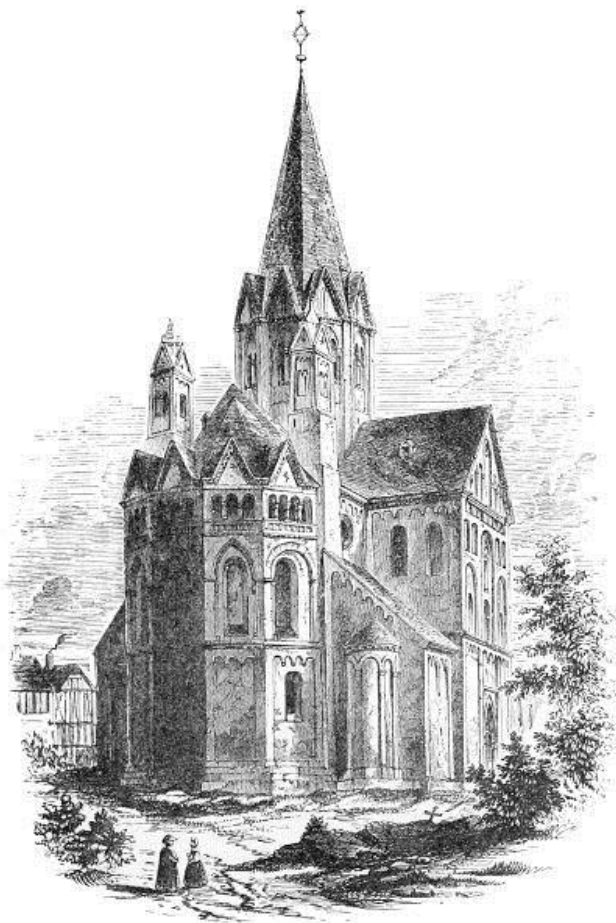
711. План церкви в Лаахе. (Из Гейера и Герца.)

Как и в случае почти со всеми средневековыми постройками, большее количество церквей этой эпохи было возведено в разные периоды времени, и проекты менялись по мере выполнения работ в соответствии со вкусом того времени. Это обстоятельство делает их особенно интересными для историка архитектуры, хотя художник и архитектор всегда должны сожалеть о неполноте и недостатке гармонии, которые это порождает. Исключением из этого правила является прекрасная церковь аббатства в Лаахе, возведенная между 1093 и 1156 годами, следовательно, довольно ранняя по стилю. Его размеры невелики, всего 215 футов на 62 внутренних; но это компенсируется его полнотой. Это одна из немногих церквей, которые до сих пор сохранили западный рай, или парвизе, как показано на замечательном древнем плане, найденном в Сент-Галле. Западная апсида используется по назначению как усыпальница, и с каждой стороны от нее, как и в Миттельцелле, находятся главные входы. Внешне эта церковь имеет две центральные и четыре боковые башни, две из которых квадратные, а две круглые. Невозможно представить себе что-либо более живописное, чем эта группа башен различной высоты и формы, или церковь, производящую более поразительный эффект при таких миниатюрных размерах, как эта, самая высокая точка которой находится всего в 140 футах от линии земли. Однако ни в одной церкви остроконечного готического стиля линия неба не была так приятно изломана, в то время как карнизы и карнизы все еще сохраняют всю нерушимую простоту классических образцов, показывая, как легко можно было бы объединить две формы, следуя указанному здесь пути. Эта церковь, Либфрауэн Кирхе в Хальберштадте и аббатство Маульбронн <sup>[383]</sup> в Вюртембурге, самом совершенном из существующих цистерцианских аббатств, являются, пожалуй, прекраснейшими и наиболее типичными зданиями в этом стиле, достаточными для характеристики формы архитектуры, модной в Германии в период великих Гогенштауфенов (1138-1284) и в столетии, непосредственно предшествующем приход к власти этого дома; но это далеко не все действительно важные здания, которые в эпоху истинно немецкого величия были возведены почти в каждом значительном городе империи. В самом Кельне есть церковь Святого Гереона, неф которой со склепом относится к 11 веку, апсида - к 12 веку, а десятиугольная купольная часть - к 13 веку. Это наиболее интересный образец переходной архитектуры, и как таковой он будет упомянут ниже. Как и церковь Святого Куниберта, освященная в 1248 году и едва ли более совершенная по стилю, чем аббатство Сен-Дени близ Парижа, построенное по меньшей мере столетием ранее. Церкви Святого Георгия и Сиона в том же городе представляют собой интересные образцы этого стиля; но еще более важными, однако, являются благородная

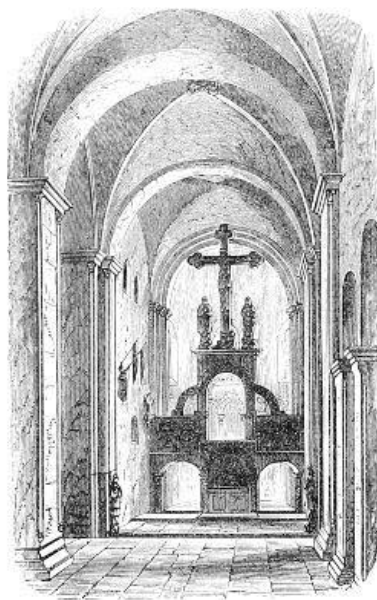
церковь в Андернахе, остатки церкви аббатства Гейстербах и церкви Святого Квиринуса в Нойсе. Расположенная по соседству маленькая церковь Синцига является приятным образцом эпохи, когда немцы отказались от смелой простоты своих прежних форм и приняли более элегантные и сверкающие контуры остроконечной архитектуры. Чуть выше по Рейну церковь Святого Кастора в Кобленце является приятным примером более поздней работы (1157-1208), ее апсида является одной из самых широких и смелых в своем классе, хотя и не хватает высоты, и можно сказать, что стиль достиг своего апогея в соборах Лимбурга на реке Лан и Бамберга.



712. Вид на церковь в Лаахе. (Со стороны Гейера и Герца.)

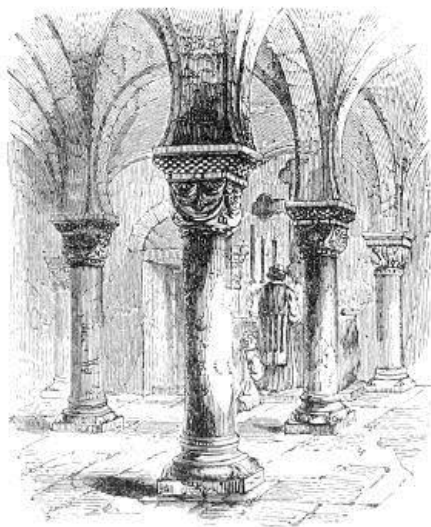


713. Церковь в Синциге. (Из Буассере.)



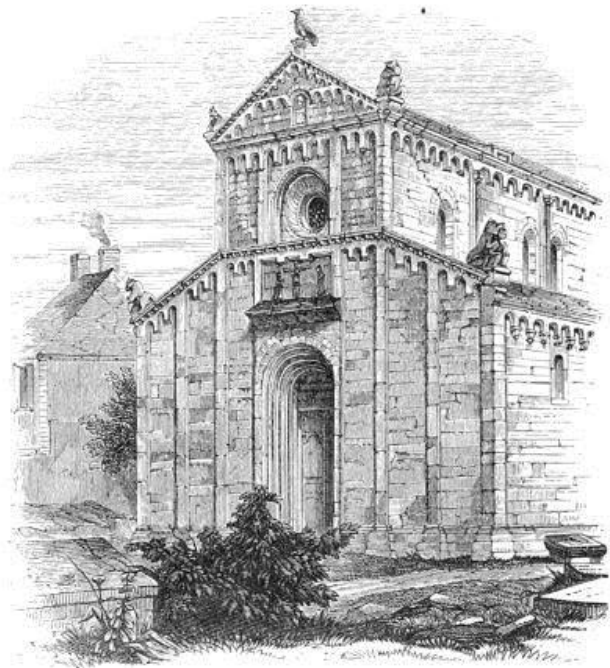
714. Экран для руда в Вексельбурге. (Из Путтриха.)

В окрестностях Трева также есть несколько превосходных образцов романской архитектуры, среди которых можно упомянуть аббатство Эхтернах, церковь Святого Матиаса и интересную и элегантную церковь Мерциг.



715. Склеп в Геллингене. (Из Путтриха.)

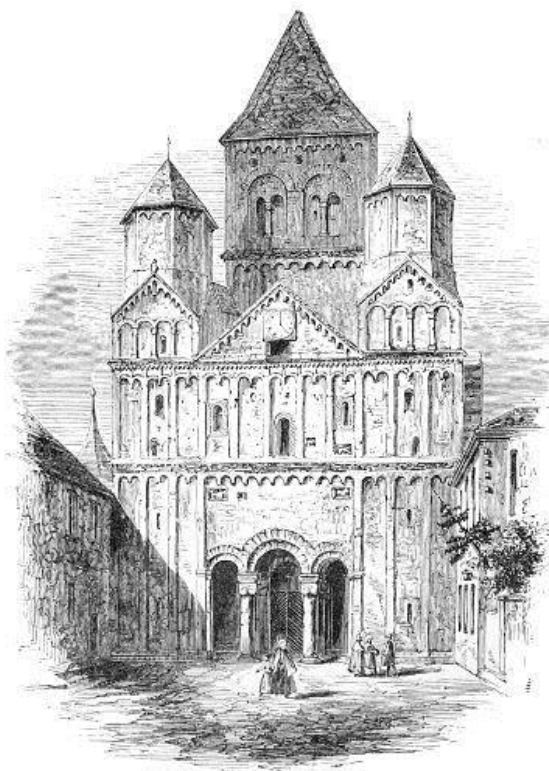
В Саксонии есть много красивых, хотя и не очень обширных образцов немецкого стиля. Среди них два разрушенных аббатства Паулинцелле и Бюргелин, ни одно из которых не является сводчатой церковью, примечательны простой элегантностью своих форм и деталей, демонстрирующих, насколько изящным становился стиль до появления стрельчатой арки. Церковь в Вексельбурге также интересна, хотя и несколько мрачновата, и в ней сохранилась крестовая ширма 12 века (гравюра на дереве № [714](#)), которая является редким и приятным примером своего класса. Церковь в Хехлингене также заслуживает упоминания, а фрагмент аббатства в Геллингене является приятным примером чисто итальянского стиля дизайна, который иногда встречается в Германии того времени. Его склеп также (Гравюра на дереве № [715](#)) представляет собой пример очень элегантного и легкого свода, полученного за счет введения арки в виде подковы или арки протяженностью более половины круга, которая устраняет видимость сильного давления на капитель колонны и придает своду ту высоту и легкость, которые впоследствии были достигнуты за счет введения стрельчатой арки. До сих пор остается вопросом, не было ли это более приятным решением из двух. Было одно возражение против использования этой формы подковы, заключавшееся в том, что значительные трудности возникали при использовании арок разного пролета на одной крыше, что с заостренными арками становилось совершенно простым делом.



716. Фасад церкви в Росхайме. (Из Шапуи.)

Другой пример, однако, более ломбардского дизайна, находится в церкви Росхайм в Эльзасе, фасад которой (гравюра на дереве № [716](#)) принадлежит Вероне в той же степени, что и по эту сторону Альп. Его интерьер отличается приятным дизайном, хотя и более смелым и массивным, чем можно было бы ожидать от экстерьера.

Фасад церкви Мармутье в той же провинции и кафедрального собора Гебвайлера являются двумя примерами — очень похожими друг на друга — компромисса между чисто немецким и чисто итальянским стилями дизайна. Небольшие проемы в первом здании выглядят почти так же, как в южном климате, но в его нынешнем местоположении придают церкви необычный мрачный вид. Тем не менее, у него есть достоинство в виде энергичного и целеустремленного характера.



717. Церковь в Мармутье (Маармюнстер). (Из Шапюи.)

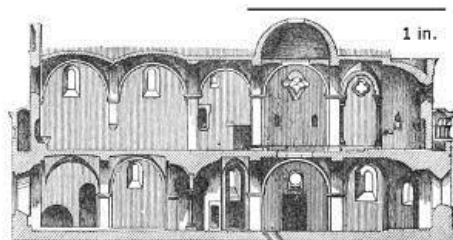
В Бамберге заслуживает внимания церковь Святого Иакова, а шотландская церковь в Ратисбоне - один из лучших в Германии образцов простой базилики без трансептов и башен. Его главный вход представляет собой смелое и элегантное сооружение, украшенное гротескными фигурами, значение которых трудно понять. Если бы его поместили в торце церкви, он мог бы послужить основой великолепного фасада; но, несимметрично прилепленный с одной стороны — как это принято в Германии, — он теряет половину своего эффекта и может рассматриваться только как отдельный элемент украшения, что здесь — как это обычно бывает — губительно для его эффекта как архитектурной композиции.

### ДВОЙНЫЕ ЦЕРКВИ.

Прежде чем покинуть церковные здания, необходимо упомянуть о классе двойных церквей и двойных часовен. Из первых типичным примером является церковь Шварца Райндорфа, возведенная Арнольдом фон Видом, архиепископом Кельнским, по возвращении из Константинополя в 1148 году и освященная в 1151 году. Это само по себе приятный образец стиля, независимо от его особенностей. Однако это просто двухэтажная церковь, первоначально построенная как мавзолей и имеющая форму греческого креста без башни на пересечении. После смерти архиепископа его сестра Хедвиг (настоятельница Эссена) расширила неф на два пролета к западу, чтобы образовать соединение с женским монастырем, который она построила на западной стороне. Вполне вероятно, что византийский план, впервые осуществленный, оказал большое влияние на кельнские церкви и на Рейне в целом. На первый взгляд, нижняя церковь выглядит как обширный склеп, но, по-видимому, это было сделано не столько для увеличения пространства, сколько для того, чтобы позволить двум прихожанам слушать одну и ту же службу одновременно,



поскольку в центре пола верхней церкви всегда есть отверстие, достаточное для того, чтобы те, кто находится наверху, могли слышать службу, а некоторые из них, по крайней мере, могли видеть алтарь внизу. В замковых часовнях, где этот метод наиболее распространен, верхний этаж, по-видимому, занимала знать, а нижний - их слуги, что делает расположение достаточно понятным.<sup>[384]</sup>



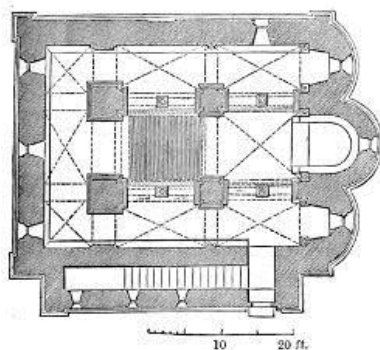
718. Фрагмент церкви Шварца Райндорфа. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Церковь в Шварц-Райндорфе невелика, всего 112 футов в длину и 53 фута в ширину по трансептам; а два западных пролета, по-видимому, были пристроены позже. Стены нижнего этажа построены достаточной толщины, чтобы позволить провести галерею по всему периметру церкви снаружи на уровне пола верхнего этажа. Это придает ему очень своеобразный, но приятный характер; а поскольку детали хороши и соответствующим образом проработаны, дизайн в целом настолько характерен и оригинален, насколько это вообще возможно для чисто немецкого стиля того времени.

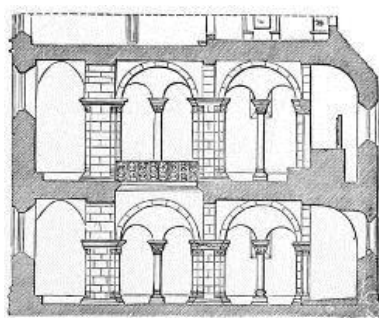


719. Вид на церковь Шварца Райндорфа. (От Саймона.)

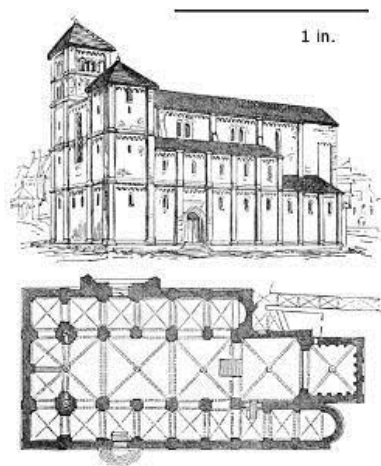
В замке в Нюрнберге есть старая двойная часовня такого рода, но в данном случае не похоже, что между ними был проход; если он и существовал, то был заделан. Есть еще одна в Эгере, и две описаны Путтрихом в его прекрасной работе о Саксонии: одна из них, часовня в Ландсберге близ Галле, представлена в плане и разрезе на гравюрах на дереве № [720](#) и [721](#); и хотя она небольшая, всего 40 футов на 28 внутри, представляет собой несколько красивых сочетаний, а детали отделаны с изяществом, которое обычно не встречается в более крупных зданиях; другая, во Фрайбурге на Унструтт, размером 21 на 28 футов, в целом является лучшей из класс, судя по красоте его капителей и отделке каждой его части. По времени он относится к самому концу 12-го или, скорее, возможно, к 13-му веку, и, судя по форме его сводов и слоистости их основных ребер, можно почти склониться к тому, чтобы отнести его к более позднему периоду; ибо было бы отнюдь не удивительно, если бы в такой жемчужине, как эта, хозяева замка вернулись к своему старонемецкому стилю вместо того, чтобы перенимать иностранные новшества. Окна выполнены в остроконечной готике и не выглядят как вставки. Другие примеры существуют в Госларе, где, однако, нет проема между нижней и верхней часовнями; в Кобурге, Лоре, Штайнфурте в Вестфалии и Виандене в Люксембурге.



720. План часовни в Ландсберге. (Из Путтриха.)

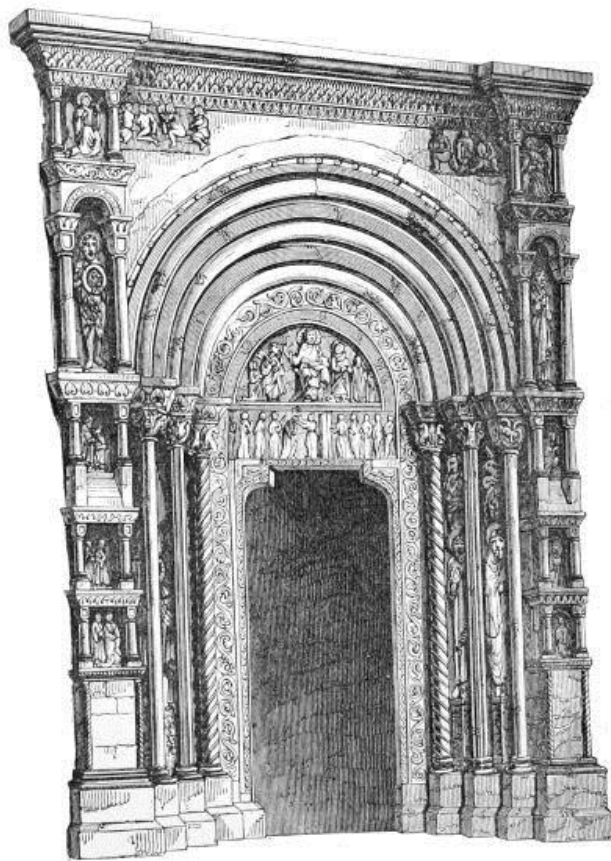


721. Фрагмент часовни в Ландсберге. (Из Путтриха.)



722. Вид и план собора в Цюрихе. (От Воселина.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Возвращаясь снова к Швейцарии, с которой началась эта глава, мы находим несколько интересных зданий в этой стране на протяжении всего периода круглой арочной готики, многие из которых сочетают смелость северных образцов с определенной долей южной элегантности в деталях, что вместе составляет очень очаровательное сочетание. Среди них нет более примечательного, чем собор в Цюрихе (гравюра на дереве № [722](#)). Его дата точно неизвестна; поскольку, хотя кажется, что церковь была основана здесь во времена Оттона Великого, очень неясно, включена ли какая-либо часть этого здания в нынешнее здание, основная часть которого, очевидно, относится к 11 или 12 веку. Расположение и детали нефа настолько абсолютно идентичны нефу Сан-Микеле в Павии, что оба, безусловно, должны принадлежать к одной и той же эпохе. Но в этой церкви мы встречаемся с несколькими немецкими особенностями, на которые не так уж часто обращают внимание те, кто хотел бы правильно охарактеризовать особенности немецкой готики.



723. Подъезд к Базелю. (Из Шапюи.)

Первая из них - это отсутствие какого-либо входа на западном фасаде. Там, где есть апсиды с обоих концов, как это часто бывает в немецких церквях, причина совершенно понятна; но в цюрихском соборе нет и никогда не было апсиды с западной стороны, и нелегко предположить какую-либо причину столь необычного расположения, если только не то, что преобладание плана из двух апсид сделало более привычным вход в церкви в Германии сбоку, и, следовательно, это было принято даже там, где отсутствовал истинный мотив. С архитектурной точки зрения это, безусловно, ошибка, которая разрушает половину эффекта церкви, как внутри, так и снаружи; но это было очень распространено в Германии до того, как они научились у французов более художественному расположению нескольких частей.

Еще одной особенностью является четкая подготовка к возведению двух башен в западной части, о чем свидетельствуют две большие опоры, очевидно предназначенные для поддержки их внутренних углов. Часто в Германии весь вест-энд поднимался на значительную высоту над крышей нефа, и на этом фронтальном экране размещались два или три небольших шпиля. Однако, по-видимому, здесь дело обстоит иначе, поскольку, хотя две башни, которые сейчас украшают его, являются современными, изначально замысел, по-видимому, был тем же самым. Если бы они предназначались для примыкания к portalу и придания достоинства главному входу, их мотив был бы понятен; но там, где портала не предполагалось, любопытно, что немцы так широко использовали их, в то время как итальянцы, чьи порталы были почти так же широко установлены на их западных фронтах, вряд ли когда-либо прибегали к такому устройству.

Ист-энд, как будет замечено, квадратный, что не является чем-то необычным в Швейцарии, хотя почти неизвестно в готических церквях Италии и Германии. Боковые

приделы имеют апсиды, особенно южная, которая, как я полагаю, либо является самой старой частью собора, либо была построена на фундаменте храма Оттона Великого.

Самыми красивыми и интересными частями этой церкви являются северный дверной проем и монастыри, оба почти одного возраста, их дата, безусловно, относится как минимум к 12 веку. Как образцы скульптуры своего времени, они почти не имеют себе равных и поражают даже путешественника, приезжающего из Италии, превосходством любой современной скульптуры этой страны.

Один из дверных проемов Базельского собора (гравюра на дереве № [723](#)) выполнен в том же стиле и, возможно, даже более элегантно, чем в Цюрихе. Как по простоте своей формы, так и по уместности деталей он вполне сравним со всем, что можно было найти в Италии 11 или 12 века. Единственным его недостатком, по сравнению с северными образцами, является недостаток богатства в архивольтах, возвышающихся над дверным проемом. Но, с другой стороны, ничто не может превзойти элегантность стволов с обеих сторон, ниш контрфорсов или карниза, венчающего всю композицию.

Эти детали швейцарских зданий достойны самого внимательного рассмотрения, поскольку по элегантности ощущений и дизайна они не уступают зданиям Прованса или Севера Италии, в то время как они свободны от классических рамок, которые так часто портят их уместность в этих провинциях. В Швейцарии они такие же оригинальные, как и в Северной Германии, и такие же живописные, при этом в них нет гротеска, который так часто портит красоту даже лучших образцов в этой стране.

## ГЛАВА III.

### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

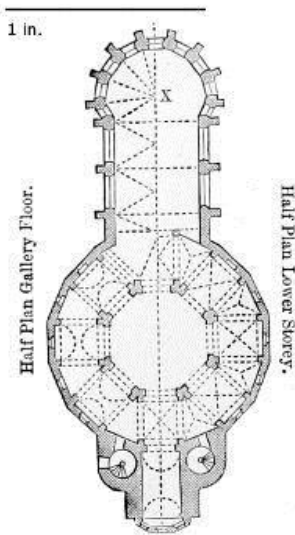
#### Содержание.

Aix-la-Chapelle—Nymwegen—Fulda—Bonn—Cobern.

Если нам повезло, что у нас есть план Сен-Галль и кафедральный собор Райхенау, с которого можно начать нашу историю церквей базиликанской формы в Германии, то нам не менее повезло и в том, что в Главном соборе Экс-ла-Шапель есть подлинный образец круглой церкви того же возраста. Как римский император, Карл Великий, по-видимому, считал необходимым, чтобы у него была гробница, которая могла бы соперничать с гробницей Августа или Адриана, в то время как, поскольку он был христианином, она должна была соответствовать форме гробницы Константина или наиболее одобренной модели круглой церкви, которая была разработана незадолго до этого в Равенне. Хотя на его дизайн, возможно, в некоторой степени повлияли романо-византийские образцы, общее расположение здания и его детали демонстрируют оригинальность, которая очень примечательна. Способ превращения внутреннего восьмиугольника в многоугольник с шестнадцатью сторонами, расположение сводов на обоих этажах и весь дизайн настолько чисто романский по форме, что это, должно быть, далеко не первый образец его стиля. Однако это самое старое, что у нас есть, а также самое интересное. Он был построен величайшим человеком своего времени, и под его почтенными сводами было короновано больше императоров и произошло больше важных событий, чем было засвидетельствовано в стенах любой существующей церкви в христианском мире. Несмотря на сомнения, которые были высказаны в последнее время по этому поводу, я убежден, что теперь мы обладаем церковью Карла Великого во всех существенных отношениях такой, какой он ее оставил.<sup>[385]</sup> Большая трудность установить его возраст, по-видимому, возникает из-за того обстоятельства, что большинство его архитектурных украшений были расписаны или выполнены мозаикой, а не вырезаны, и время и побелка настолько стерли их, что оставшийся скелет - это немного другое - кажется более грубым и неуклюжим, чем можно было бы ожидать.

Как видно из прилагаемого плана, церковь внешне представляет собой многоугольник с шестнадцатью сторонами и имеет около 105 футов в диаметре; внутри восемь составных опор поддерживают купол высотой 47 футов 6 дюймов. в диаметре. Высота почти точно равна внешнему диаметру здания. Внутри эта высота разделена на четыре этажа; два нижних, проходящих над боковыми проходами, перекрыты рельефными пересекающимися сводами. Третья галерея была перекрыта высокими коническими сводами, а над ней располагались восемь окон, через которые проникал свет в центральный купол.





Полуплан этажа галереи.

Полуплан нижнего этажа.

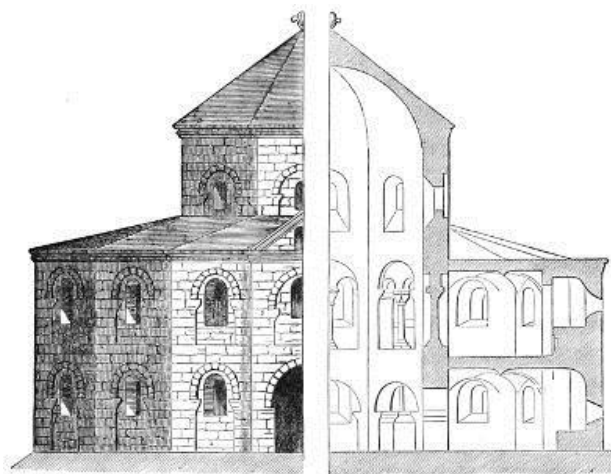
724. План церкви в Экс-ла-Шапель.  
(From J. von Nolten.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

На западе возвышалось смелое здание, похожее на башню, по бокам, как обычно в этом стиле, две круглые башни с лестницами. К востоку находилась полукруглая ниша с алтарем, который был демонтирован в 1353 году, когда на его месте были построены нынешние хоры.

Существует предание, что Отон III. перестроил этот собор, хотя более вероятно, что он построил для себя усыпальницу за алтарем своего прославленного предшественника, где были захоронены его кости и где его могила до недавнего времени находилась на месте, отмеченном крестом в центре нового хора. То, что архитектор, по-видимому, сделал в 14 веке, заключалось в объединении двух зданий в одно, сохранив очертания усыпальницы Отона, которые все еще можно различить в необычной форме, показанной на плане нового здания.

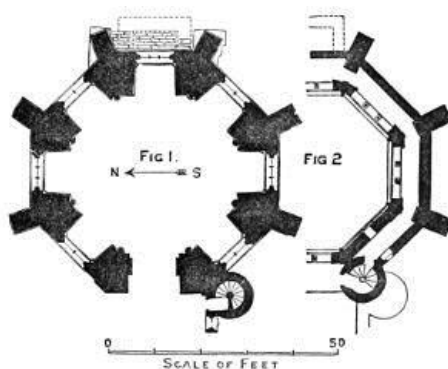
Традиция гласит, что это здание является копией церкви Сан-Витале в Равенне, и, сравнивая его план с планом, представленным на гравюре на дереве № 429, следует признать, что сходство есть. Но в немецком здании есть смелая оригинальность и целеустремленность в его дизайне, которые скорее заставили бы нас рассматривать его как одно из длинной серии подобных зданий, которые, есть все основания полагать, существовали в Германии в ту эпоху. В то же время на дизайн этого здания, без сомнения, значительное влияние оказали знания о романо-византийских образцах своего класса, которые его строители приобрели в Риме и Равенне. То, что он был спроектирован его основателем для своей гробницы, вполне достаточно, чтобы объяснить его круглую планировку — это, как часто отмечалось, форма, всегда принятая

для этой цели. Можно считать, что это был также баптистерий — коронация королей в те дни рассматривалась как повторное крещение при вступлении короля в новую сферу жизни. На самом деле это была церемониальная церковь, отличающаяся как по своему назначению, так и по форме от базилики, которая в Италии обычно сопровождала круглую церковь; но так это было или нет в данном случае, можно будет установить только при гораздо более тщательном изучении места и его летописей, чем это было до сих пор.

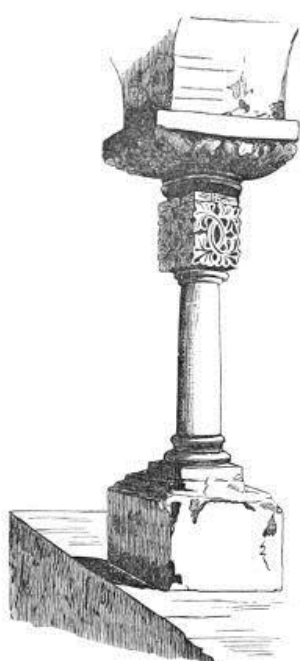


725. Церковь в Нимвегене. (Из Шайеса.) Масштаба нет.





725a. Турм, Метлах.



725б. Колонна из трифория, Метлах.

Круглые церкви в Нимвегене в Брабанте и в Метлахе близ Трева известны еще меньше, чем эта; первая, по-видимому, была построена в подражание Экс-ла-Шапель тем же монархом. Из полуразреза, полувысота (гравюра на дереве № 725),<sup>[386]</sup> видно, что он чрезвычайно похож на только что описанный, как в плане, так и на высоте, но, очевидно, несколько более современного образца. Ему нужен фасад, который обычно украшал церкви того времени; но он кажется настолько неизменным по сравнению со своим первоначальным расположением, что вполне заслуживает большего внимания, чем ему уделялось до сих пор. Памятник в Метлахе (гравюра на дереве № 725a), недалеко от Трева, известный как Турм, был построен британским монахом Лиоффином в 987-990 годах. Он восьмиугольный в плане, с галереей из трифория, своды которой опираются на богато вырезанные кубические капители (Гравюра на дереве № 725b). Здание имеет 32 фута в диаметре и 61 фут в высоту, над галереей triforium находится третий этаж.

Тот же дизайн, что и в Нимвегене, был повторен в хоре монахинь в аббатской церкви Эссена (около 950 г. н.э.), где, однако, в верхней галерее имеется двойной ряд колонн.

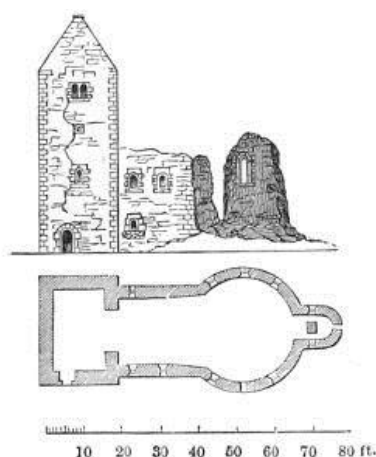
О церкви Отона Великого в Магдебурге мы знаем только по каменному образцу диаметром около 12 футов, который все еще находится в нынешнем соборе и содержит сидящие изображения Отона и его англичанки Эдит, которые были похоронены в первоначальном здании. Модель, к сожалению, была сделана в 13 веке, когда оригинал сгорел дотла; и поскольку художники того времени были исключительно плохими копиистами, мы не можем сильно полагаться на сходство. Однако внешне он, по-видимому, представлял собой многоугольник с шестнадцатью сторонами, подобный двум только что упомянутым; и если правильно предположить, как это обычно и имело место, что хоры нынешнего собора построены на фундаменте более старой церкви, то его размеры должны были быть почти такими же или лишь немного уступать размерам любой из двух последних упомянутых церквей. Детали модели относятся к эпохе, в которую она была изготовлена, а не к эпохе церкви, которую она должна была представлять.

В Оттмарсхайме, в Эльзасе, есть еще один пример, который как по дизайну, так и по размерам является прямой копией церкви в Экс-ла-Шапель. Единственное отличие в плане заключается в том, что он остается восьмиугольником как снаружи, так и внутри, и что арки галереи вместо того, чтобы быть заполнены экраном из классических колонн, заимствованных из Италии, украшены стержнями, поддерживающими восемь арок, предназначенных для этого места. Нет никакой традиции, которая рассказывала бы нам, кто

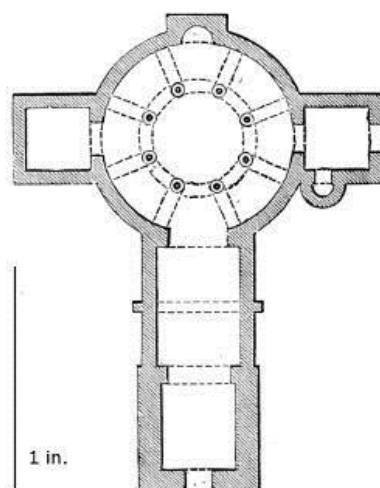
построил эту церковь и с какой целью она была возведена. Она старше, чем церковь в Нимвегене, но, безусловно, является копией церкви Карла Великого и, по-видимому, не намного современнее.

В Петерсберге, недалеко от Галле, находится любопытный составной образец, показанный на гравюре на дереве № [726](#). Это руины, но интересны тем, что демонстрируют другую форму круглой церкви, отличную от описанных выше, более немецкую по дизайну и менее подверженную влиянию классических и романских форм, чем они были. Он никогда не был и не мог быть сводчатым, и у него есть тот необычный плоский башнеобразный фронтиспис, столь характерный для немецкого стиля, которого нет ни в одной другой стране и происхождение которого еще предстоит проследить.

В Фульде есть круглая церковь более сложной планировки, чем эта, хотя на самом деле это всего лишь пристройка к тому же проекту. Круглая часть, или хоры, в данном случае украшены восемью отдельно стоящими колоннами очень классических пропорций и дизайна, очень похожих на колонны Хильдесхайма (Гравюра на дереве № [699](#)). С одной стороны круга есть небольшой трансептальный вход, а с другой, по-видимому, соответствующая ризница. В целом это одно из самых совершенных зданий своего класса как в Германии, так и во Франции, по крайней мере, в плане. Его дата, вероятно, относится к началу 11 века, но он стоит в круглом склепе еще более древней постройки.<sup>[387]</sup>



726. Церковь в Петерсберге. (Из Путтриха.)

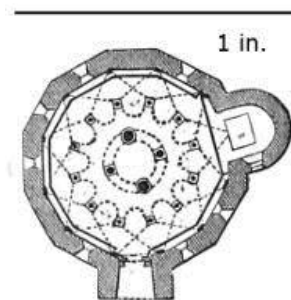


727. План церкви в Фульде. (Из Путтриха.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

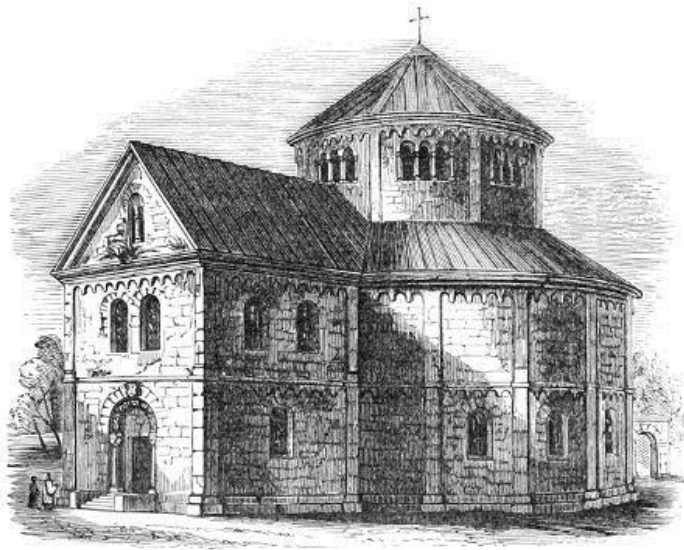
В Дрюггелте, недалеко от Зоста, есть небольшая круглая церковь, заслуживающая внимания необычностью своего плана. Внешне это многоугольник с двенадцатью сторонами. Внутри он имеет четыре круглых столба в центре, два очень больших и прочных, два более тонких, а вокруг них круг из двенадцати колонн очень утонченной формы. Как обычно в немецких церквях, дверь и апсида расположены не симметрично друг другу. Его размеры невелики, всего 35 футов в поперечнике внутри. Немецкие архитекторы не совсем согласны с его датой; обычно говорят, что его основатель привез план из Святой Земли и построил его здесь в начале 12 века в подражание Ротонде, которую обнаружили крестоносцы по прибытии в Иерусалим.

Хотя это в некоторой степени предвосхищает порядок датировки зданий Германии, возможно, было бы неплохо завершить здесь тему круглых церквей этой страны; поскольку после начала 11 века они перестали использоваться, за исключением редких и единичных случаев. К тому времени все варварские племена были обращены, и крещение младенцев было гораздо менее важной церемонией, чем принятие взрослых в лоно Церкви, и для ее совершения не требовалось отдельного здания, а могилы давно уже перестали быть предметом притязаний чисто арийской расы. В то же время огромное увеличение числа церковных орденов и установленных тогда литургических форм сделало круглую форму церкви неудобной и неприменимой к нуждам эпохи. Базилика, с другой стороны, была столь же священной, как и баптистерий, и вскоре ее стали считать в равной степени пригодной для погребения императоров и для других подобных целей.

Круглая церковь под названием Баптистерий в Бонне (Гравюра на дереве № [729](#)), которая была демонтирована всего несколько лет назад, была одним из самых интересных образцов этого класса памятников в ту эпоху, к которой она относится. Никаких записей о его возведении не сохранилось, но его стиль, очевидно, относится к 11 веку. За исключением того, что прямая или прямоугольная часть здесь используется как крыльцо, вместо того, чтобы быть вставленной между апсидой и круглой церковью для образования хора, здание почти идентично Сан-Томазо в Лимине и другим ломбардским церквям того же возраста. Как внешне, так и внутренне это, безусловно, приятная и элегантная форма церкви, хотя и мало приспособленная ни для размещения большой паствы, ни для церемоний средневековой церкви.

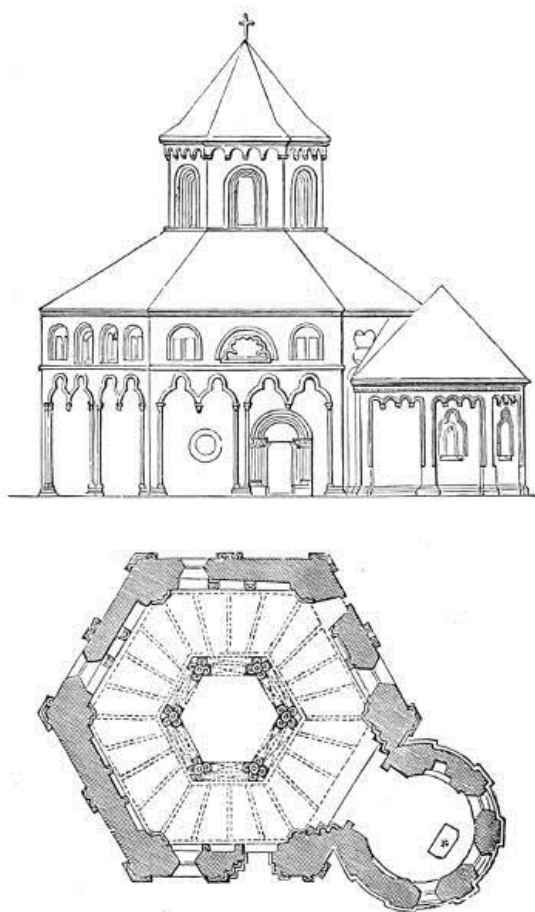


728. План церкви в Дрюггелте. (От Куглера.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



729. Баптистерий в Бонне. (From Boisserée's 'Nieder Rhein'.)

В Ратисбоне есть еще одно небольшое здание, называемое Баптистерием, построенное в последние годы 12 века, на котором видно, что эта форма быстро исчезает и превращается в прямоугольную. На самом деле это квадрат с апсидами с трех сторон, увенчанный восьмиугольным куполом. Как мы только что видели, такое же устройство является основной, а также наиболее приятной характеристикой кельнских церквей, где в более широком масштабе оно демонстрирует возможности, о которых мы не можем не сожалеть, которые так и не были доведены до законного завершения. Настоящее представляет собой исключительно приятный образец в своем классе, хотя и очень маленький, и ему не хватает ступицы, добавление которой придает такую ценность трехгранной форме в Кельне и показывает, как изящно ее линии неизбежно сочетаются друг с другом. На этом месте его до сих пор называют Баптистерием; но правильная традиция, я полагаю, гласит, что он был построен для усыпальницы епископа, которому он обязан своим возведением.



730. Часовня Матиаса в Коберне на Мозеле. (Из Вибекинга.) Масштаба нет.

Еще один образец послужит иллюстрацией почти всех известных форм этого класса. Это маленькая часовня в Коберне на Мозеле (Гравюра на дереве № [730](#)), шестиугольная в плане, с апсидой, расположенная максимально несимметрично по отношению к входу — так, по крайней мере, нам следует рассматривать ее; но немцы, кажется, всегда придерживались мнения, что боковой вход предпочтительнее, чем тот, что напротив главной достопримечательности. Детали этой часовни удивительно элегантны, а ее внешняя форма является очень удачным образцом немецкого стиля незадолго до того, как он был вытеснен в начале 13 века французским остроконечным стилем.

Кроме них, есть круглая часовня неопределенной даты в Альтенфурте близ Нюрнберга, и есть много других в Праге и в различных частях Германии, но ни одна из них не примечательна ни своим историческим, ни художественным значением. Эта форма вышла из употребления до того, как стиль, который мы описываем, достиг своего расцвета; и поэтому у него не было достаточных шансов получить ту доработку, которая была необходима для развития его возможностей.

Чуть дальше у нас снова будет возможность вернуться к теме круглых церквей, когда мы будем говорить о церквях Скандинавии, где круглая форма в значительной степени преобладала в ранние века христианства в этой стране; однако никогда в качестве баптистерия или усыпальницы, но всегда в качестве кирки. Впоследствии датчане завезли ее в Норфолк и Саффолк, но там она была еще больше видоизменена, превратившись всего лишь в западную круглую башню вместо круглого нефа.



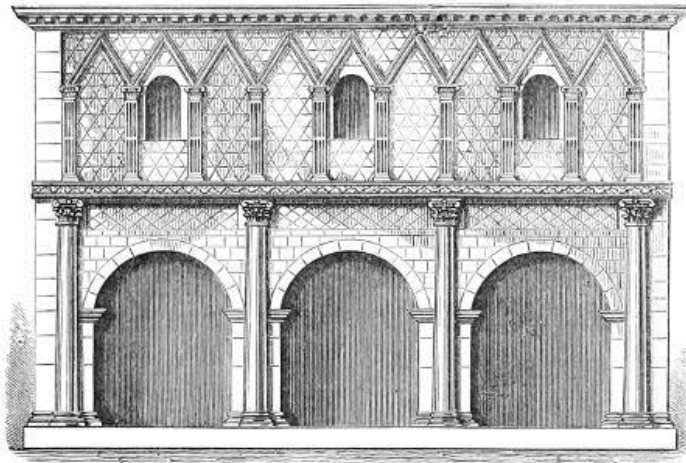
## ГЛАВА IV.

### ДОМАШНЯЯ АРХИТЕКТУРА.

#### Содержание.

Лорш—Дворцы на Вартбурге и в Гельнхаузене—Дома—Окна.

Как и следовало ожидать, остатки домашней архитектуры немногочисленны и незначительны по сравнению с остатками великих монументальных церквей, которые в ту эпоху были строениями *по преимуществу*, на которые так щедро расточались богатство, талант и энергия нации.



731. Крыльцо женского монастыря в Лорше. (From Möller's 'Denkmäler,' &c.) No scale.

Самым ранним зданием, обнаруженным на свет, безусловно, является портал монастыря в Лорше, недалеко от Мангейма. Сейчас он используется как магазин и сильно пострадал; но сохранилось достаточно, чтобы показать не только его форму, но и характер его деталей. Они настолько классические, что дают нам право назвать здание романским; и если бы у нас не было построек — таких, например, как Сен-Поль-Труа-Шато (гравюра на дереве № [551](#)), которые могут датироваться 10-11 веками, — мы могли бы с полной уверенностью утверждать, что дата этого здания должна приблизительно соответствовать времени ухода римлян. С другой стороны, чисто классические детали таких зданий, как те, что встречаются в Провансе, должны заставлять нас с осторожностью судить о возрасте любого сооружения в то раннее время, исходя только из стиля. Ни одна церковь в Германии не является столь классической в своих деталях, как эта, но не стоит полагаться только на них для определения даты; для одного такого портала могли быть построены сотни церквей, и хотя церковные формы стали священными, архитектор мог чувствовать себя оправданным, прибегая к любому количеству язычества в полусветском здании. В целом, кажется, нет никаких сомнений в том, что это крыльцо было частью монастырского здания, освященного в присутствии Карла Великого в 774 году. Однако он мог быть возведен итальянским

архитектором и, следовательно, быть более классическим в деталях, чем если бы это было произведение какого-нибудь чисто тевтонского художника.

Его размеры невелики - всего 31 на 24 фута. Он имеет по три арки на каждой грани, а над ними ряд пилястр, поддерживающих прямые арки — если можно так выразиться. Это интересно, поскольку та же форма в настоящее время используется в нашей саксонской архитектуре, но никогда с такими чисто классическими деталями, как здесь. На самом деле, только их элегантность придает интерес этому зданию.

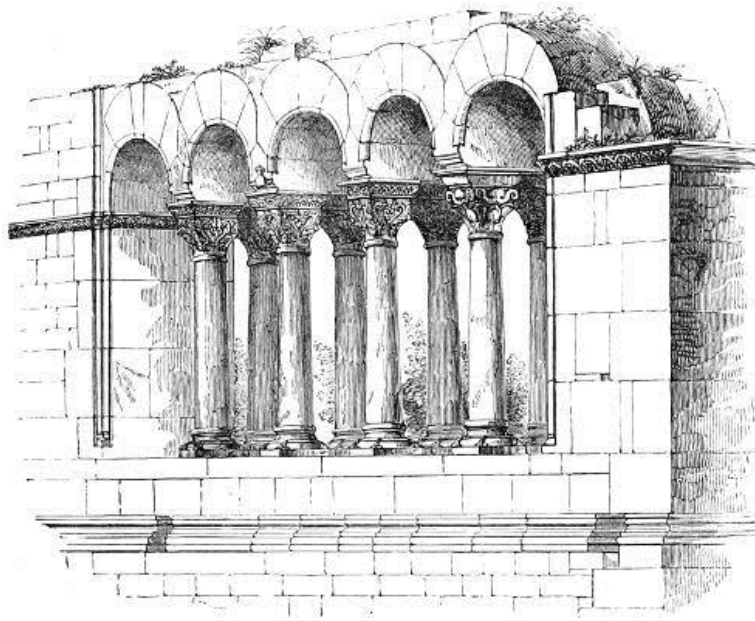
В настоящее время ничего не осталось ни от дворцов, построенных Карлом Великим в Ингельхайме или Экс-ла-Шапель, ни от резиденций многих его преемников, пока мы не перейдем к периоду Гогенштауфенов. От их дворцов в Гельнхаузене (1170 г.н.э.) и Вартбурге (1140-1190 гг. н.э.) сохранилось достаточно, чтобы сказать нам, по крайней мере, в каком стиле и с каким вкусом они были возведены, а остатки современного замка Мюнценбург дополняют, насколько мы можем сейчас ожидать, что он будет достроен, наши знания об этом предмете.

Одним из самых ранних сохранившихся дворцов является Императорский дворец в Госларе, основанный Генрихом III. Он сильно пострадал от реставраций, но, вероятно, сохранил свой первоначальный план, главной особенностью которого является огромный зал на верхнем этаже размером 181 фут в длину и 52 фута в ширину. Другой пример с аналогичным залом меньшего размера находится во дворце Данквардероде в Брауншвейге, 1150-70 гг. К тому же времени относится Эгерский дворец, к которому Фредерик Барбаросса пристроил двухэтажную часовню, подобную двойной часовне Ландсберга, обе из которых упоминаются на странице [243](#).

Помимо них, все еще сохранилось значительное количество церковных зданий-обителей и несколько важных жилых домов в Кельне и других местах; но в целом наши знания несколько скудны — обстоятельство, которое вызывает сожаление, поскольку из того, что мы находим, мы не можем не составить себе высокого представления о состоянии домашнего строительного искусства в тот период.

То, что осталось от некогда великолепного дворца Барбароссы в Гельнхаузене, состоит в первую очередь из часовни, очень похожей на те, что были описаны в предыдущей главе; с архитектурной точки зрения это двойная часовня, за исключением того, что нижний этаж использовался как входной зал во дворец, а не для богослужений. Слева от него находились главные апартаменты дворца, фасад которого имел около 112 футов в длину и, вероятно, вдвое меньше в высоту. Вдоль фасада тянулся коридор глубиной около 10 футов - мера предосторожности, очевидно, необходимая для защиты от дождя до того, как стекло стало широко использоваться. За этим, по-видимому, находились три комнаты на каждом этаже; самая большая, или тронный зал, имела площадь около 50 квадратных футов. Основными архитектурными особенностями того, что осталось, являются открытые аркады фасада, одна из которых представлена на последней гравюре на дереве (№ [732](#)). По элегантности пропорций и красоте деталей они непревзойденны ни для чего того времени и, безусловно, дают очень высокое представление о степени совершенства, до которой тогда были доведены архитектура и декоративно-прикладное искусство, и, как будет замечено, в деталях они чисто романские, без каких-либо следов классицизма Лорша.



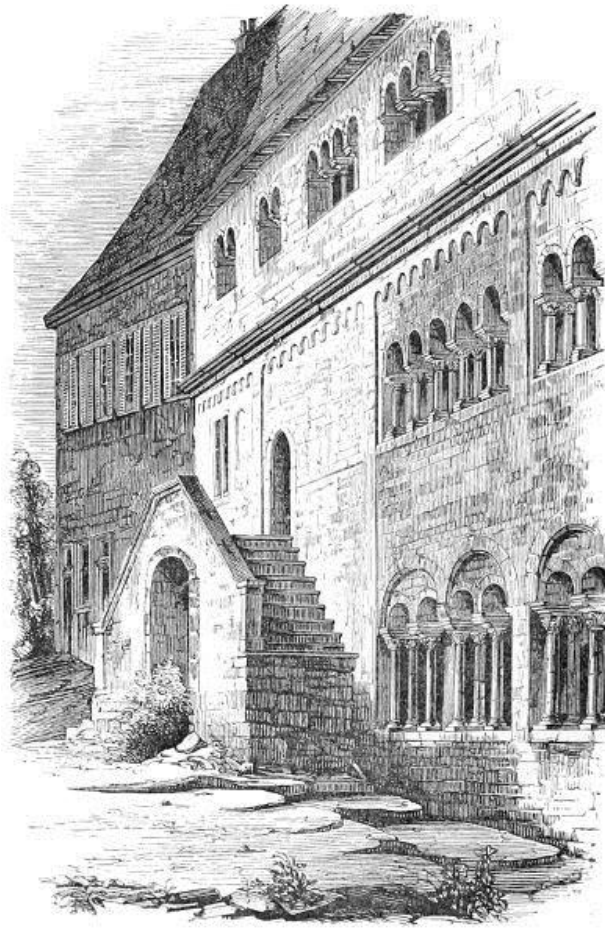


732. Аркада дворца в Гельнхаузене. (From Möller.)



733. Capital, Gelnhausen. (From Möller, 'Denkmäler.')

Замок Вартбург исторически является самым важным сооружением своего класса в Германии, а его размеры и состояние сохранности делают его замечательным с художественной точки зрения. Именно в одном из его залов в 1206 году проводилось знаменитое состязание между шестью самыми выдающимися поэтами Германии, которое, хотя и едва не закончилось фатально по крайней мере для одного из них, показывает, какое большое значение придавалось профессии литератора даже в тот ранний период. Здесь святая Елизавета Венгерская жила со своим жестоким шурином; здесь она практиковала те добродетели и переносила те несчастья, которые делают ее имя таким дорогим и таким знакомым всем народам Германии; и именно в этом замке Лютер нашел убежище после ухода с сейма в Вормсе, и там он жил под именем Риттер Георг, пока более счастливые времена не позволили ему возобновить свои труды за границей.



734. Вид на дворец Вартбург. (Из Путтриха.)

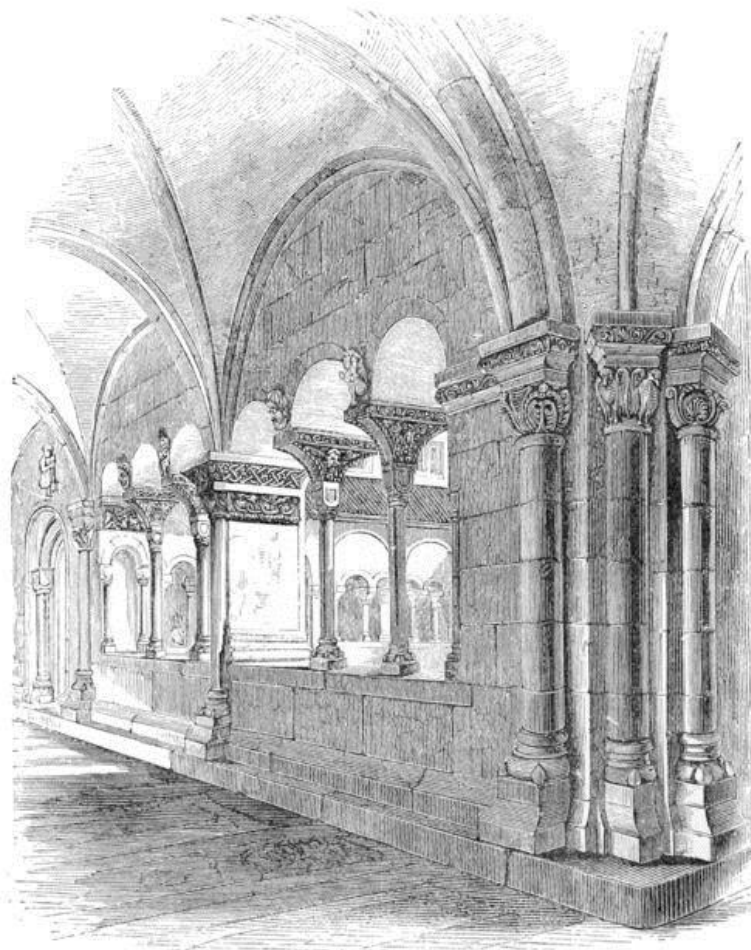
Главное здание замка, где происходили эти события, очень похоже на здание в Гельнхаузене, за исключением того, что оно больше - 130 футов в длину и 50 в ширину. Высота дома составляет три этажа, не считая подвала, который добавляется к высоте с одной стороны за счет наклона земли.

По всему фасаду каждого этажа проходит открытый коридор, ведущий во внутренние комнаты, размеры которых сейчас трудно определить, поскольку замок всегда был обитаемым и был изменен в наше время в соответствии с удобствами и желаниями его недавних обитателей. В своих деталях он вряд ли отличается элегантностью Гельнхаузена, но его общий вид солиден и внушителен, весь эффект достигается за счет группировки проемов, в этом отношении он напоминает старые дворцы Венеции больше, чем любые другие здания подобного класса. Возможно, он не обладает их утонченной элегантностью, но он намного превосходит их по величию и всем элементам истинного архитектурного великолепия. Он был недавно отреставрирован, по-видимому, с большим мастерством, и вполне заслуживает приложенных к нему усилий как одна из лучших иллюстраций его стиля, все еще существующего в Европе.

Обширные руины замка Мюнценберг, которые, как и руины Гельнхаузена и Вартбурга, относятся к 13 веку, хотя и менее важны, вряд ли менее элегантны, чем те и другие. Особую живописность ему придает то, что он построен в основном из призматического базальта по соседству, кристаллы использовались в их естественной форме, а там, где их не было, камни были обработаны рустом со смелостью, которая придает большую ценность более декоративным частям, которые сами по себе являются объектами значительной красоты.

Ни один из этих замков не претендует на интерес или великолепие в качестве укреплений — обстоятельство, которое дает представление о более мирных временах и более устойчивой безопасности, чем мы могли ожидать в ту эпоху, особенно если учесть, что в период заостренного стиля мы находим так много великолепных укреплений, венчающих каждое возвышение вдоль берегов Рейна, да и вообще в каждом уголке страны. В мае прошлого года, в некоторых случаях, были перестроены замки этой даты, но я не знаю, чтобы это было подтверждено.

В Германии этого века нет недостатка в образцах монастырских зданий и клуатров, но каждое из них на редкость несовершенно как по дизайну в целом, так и по элегантности своих частей. Прекрасные аркады дворцов, которые мы только что описали, нигде больше не появляются в монастырских зданиях. Почему это должно быть так, понять трудно, но факт, безусловно, таков. Самое элегантное из известных зданий - это, вероятно, галерея кафедрального собора в Цюрихе. Она почти квадратная, от 60 до 70 футов в каждую сторону. Каждая сторона разделена на пять отсеков опорами, поддерживающими смелые полукруглые арки, и они снова подразделяются на три арки меньшего размера, поддерживаемые двумя тонкими колоннами. Расположение можно понять по гравюре на дереве (№ [735](#)). Этот монастырь превосходит по дизайну многие другие во Франции и в других местах того же времени; его великая красота заключается в деталях капителей и струнных рядов, которые все разные, большинство из них с фигурами, выполненными исключительно хорошо, но многие просто с обычной листвой, мало чем отличающейся от греческой жимолости, и не недостойны сравнения, если говорить о простом дизайне, хотя исполнение грубовато. То же самое относится и к скульптурам портала; ибо, хотя в них еще меньше классического чувства, они демонстрируют буйство фантазии и смелость обращения, которых нам совершенно не хватает в последующие века, когда искусство уступило место простой архитектурной лепнине, как будто то и другое не могло существовать вместе. Пример Греции запрещает нам верить, что это обязательно так, но в средние века, несомненно, так и было: по мере того, как один приближался к совершенству, другой приходил в упадок почти в такой же степени.



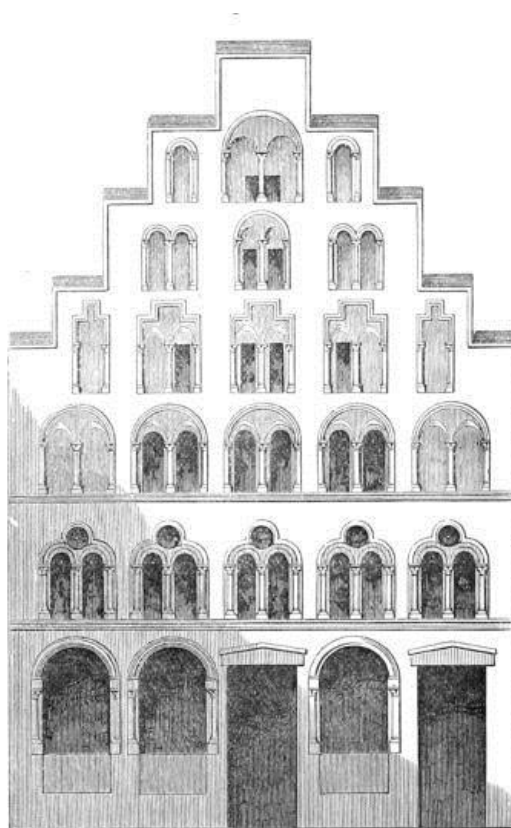
735. Монастырь в Цюрихе. (Из Шапюи, "Монументальный Мойен-Эгэ".)

Лучшую коллекцию образцов немецких монастырей можно найти в 'Нижнем Рейне' Буассере. Но ни памятники святого Гереона, ни апостолов, ни святого Панталеоне в Кельне не заслуживают внимания как произведения искусства, хотя они, безусловно, любопытны как исторические памятники; а боковые галереи Sta. Марии в Капитолии даже уступают по дизайну; однако их сходство со стилем Равенны придает им некоторую археологическую ценность. Те же замечания применимы к монастырям в Хайстербахе и даже к более элегантным переходным зданиям в Альтенберге. Тем не менее, почти все эти образцы обладают изящными капителями и некоторыми деталями, достойными изучения; но они плохо скомпонованы и плохо используются, так что приятный эффект закрытого двора и монастырских построек здесь почти полностью утрачен. Причину этого трудно объяснить, когда мы видим столько красоты дизайна в зданиях, которым они обычно сопутствуют.

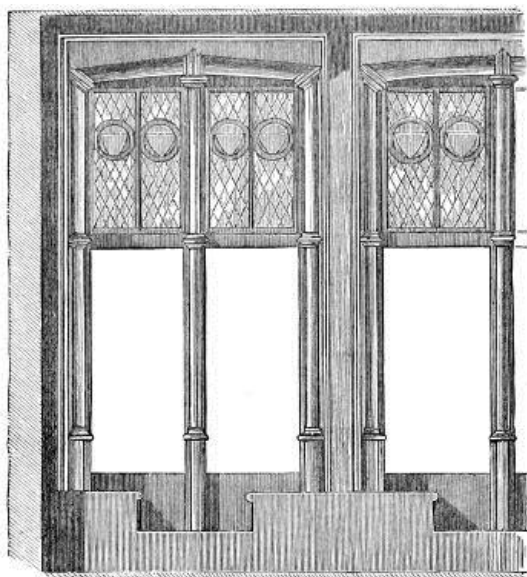
В Кельне и других местах есть несколько жилых домов, которые показывают, как ранние немецкие городские резиденции приобрели высокие остроконечные фасады, которые они сохранили до очень позднего периода, несмотря на все изменения, произошедшие в деталях, с которыми они были выполнены. На иллюстрации (гравюра на дереве № [736](#)) орнамента немного, но формы окон и общее расположение деталей приятны, а общий произведенный эффект, безусловно, удовлетворителен. Размер нижних окон примечателен для своего возраста, а детали безупречны и выполнены с той степенью легкости, которую мы далеки от того, чтобы рассматривать как общую характеристику столь раннего стиля.

Окна в задней части дома, изображенные на гравюре на дереве № 736, настолько велики, что, если бы не безошибочный характер окон напротив и некоторых его деталей, мы могли бы заподозрить, что он принадлежал к гораздо более современной эпохе. Как показано на гравюре на дереве № 737, детали такие же легкие и элегантные, как и все бытовое в архитектуре остроконечного стиля.

Есть несколько незначительных особенностей, о которых, возможно, было бы правильное упомянуть здесь, но на которые будет удобнее ссылаться, говоря о заостренном стиле. Одно, однако, таким образом, нельзя обойти стороной — это форма, которую окна в церквях и монастырях начали принимать незадолго до периода, когда произошел переход к остроконечному стилю.



736. Жилой дом, Кельн. (Из Буассере.)

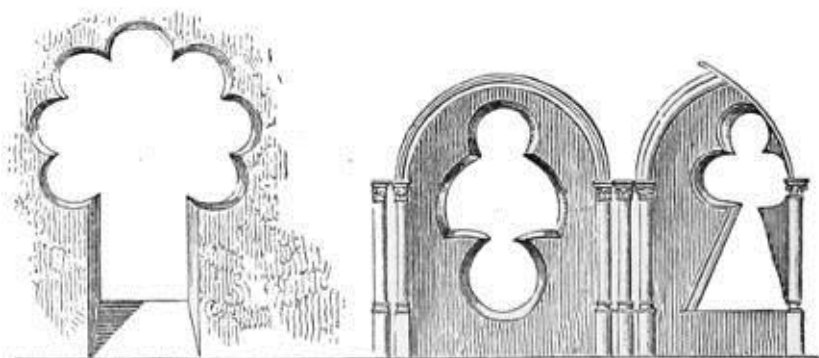


737. Окна в жилом доме, Кельн.



738. Окна церкви Сион, Кельн. (Из Буассере.)





739. Окна из церкви Святого Квирина в Нойсе. (Из Буассере.)

До этого периода немцы не проявляли склонности к использованию оконных ажур в том смысле, в каком это было понято впоследствии, или к разделению своих окон на отсеки с помощью средников. Я даже не знаю случая, чтобы в какой-либо церкви окна были настолько сгруппированы вместе, чтобы предположить подобный прием. Все их старые окна, напротив, представляют собой простые круглые проемы, с косяками, более или менее украшенными закоулками и другими подобными приспособлениями. В конце 12-го и начале 13-го века они, по-видимому, хотели придать отверстиям больше декоративности, вероятно, потому, что ажурный орнамент в определенной степени был принят во Франции и Нидерландах в тот период. Сначала они сделали это, обведя фольгой круги и полукруги; первые имеют приятную, вторые - очень неприятную форму окон, но не такую плохую, как окна в три четверти, если можно так их назвать, используемые в церкви Сиона в Кельне (гравюра на дереве № [738](#)) и в других местах: они, однако, вряд ли так неприятны, как фантастические формы, которые они иногда принимали, как в примерах (гравюра на дереве № [739](#)), взятых из церкви святого Квирина в Нойсе. Можно было бы процитировать многие другие, формы которых конструктивно плохи, но не компенсируются элегантностью очертаний, которая иногда позволяет нам не замечать других их недостатков. Более фантастические из них, правда, редко застеклялись, а представляли собой просто отверстия в башнях или крышах. Такие окна также обычно встречаются в переходных образцах, в которых мужчины пробуют экспериментировать, прежде чем перейти к новому направлению дизайна. Несмотря на это, они вызывают серьезные возражения и являются единственной вещью, которая поколебала бы ту уверенность, которую в противном случае можно было бы испытывать в способности старого немецкого стиля совершенствоваться без иностранной помощи.

## ГЛАВА V.

### ЗАОСТРЕННЫЙ СТИЛЬ В ГЕРМАНИИ.

#### Содержание.

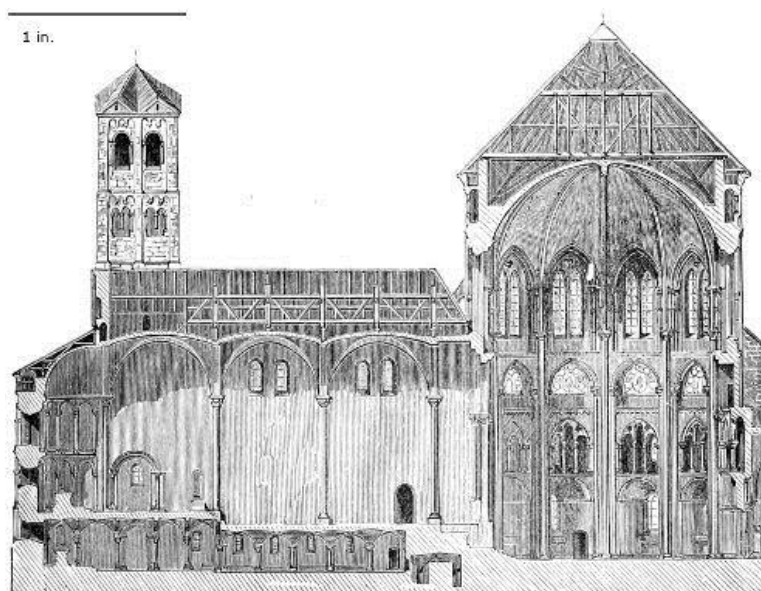
История стиля—Санкт-Гереон, Кельн—Церкви в Гельнхаузене—Марбург-Кельнский собор-Фрайбург-Страсбург-St. Stephen's, Vienna—Nuremberg—Mühlhausen—Erfurt.

ИЕдва ли нужно повторять то, на чем, возможно, уже достаточно настаивали, — что немцы заимствовали свой заостренный стиль у французов в период, когда в последней стране он достиг наивысшей степени совершенства. Во всяком случае, мы уже видели, что остроконечный стиль широко использовался во Франции в первой половине 12 века и что до 1200 года он был почти совершенен во всех существенных деталях; тогда как, хотя кое-где могут быть единичные экземпляры остроконечной арки в Германии (хотя я не знаю ни одного) до последней названной даты, определенно нет ни одной церкви или здания, возведенного в остроконечном готическом стиле, дата постройки которого предшествует первым годам 13 века. Даже тогда он был принят робко и неохотно, и сначала не как новый стиль, а скорее как модификация, которая использовалась в сочетании со старыми формами.

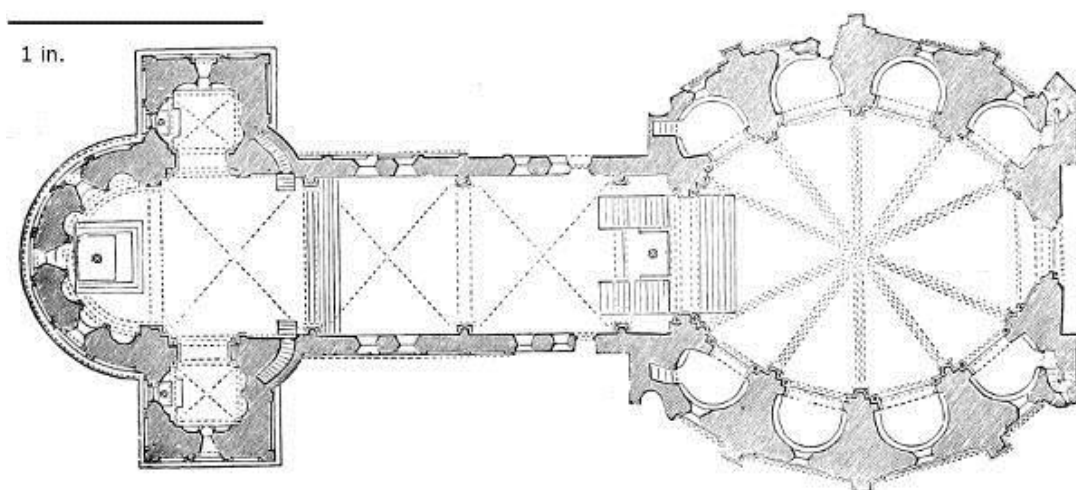
Это очень заметно на многоугольной части церкви Святого Гереона в Кельне (ксилографии № [740](#) и [741](#)), начатой в первом году 13 века и завершенной примерно в 1212 году.<sup>[338]</sup> План здания в высшей степени немецкий, поскольку на самом деле представляет собой круглый неф, в отличие от французского chevet, и представляет собой прекрасную смелую попытку создания куполообразного здания, одним из последних примеров которого оно является. В плане это неправильный десятиугольник, шириной 55 футов на всем протяжении, с севера и юга, и 66 футов в направлении оси церкви. Несмотря на использование стрельчатой арки, детали здания так же непохожи на современный стиль Франции, как и план; и, фактически, они почти на столетие отстают от французских образцов в использовании всех тех приемов, которые придают характер и значение истинному остроконечному стилю.

Еще более ярким примером этого является другая церковь в том же городе, святого Куниберта. Построенный в первом десятилетии 13-го века и освященный в 1248 году, в том самом году, когда, как говорят, были заложены первые камни в фундамент собора, он по-прежнему сохраняет почти все черты старонемецкого стиля, и хотя появились стрельчатые арки и даже в ограниченной степени узоры, он все еще очень далек от того, что можно считать примером нового стиля.



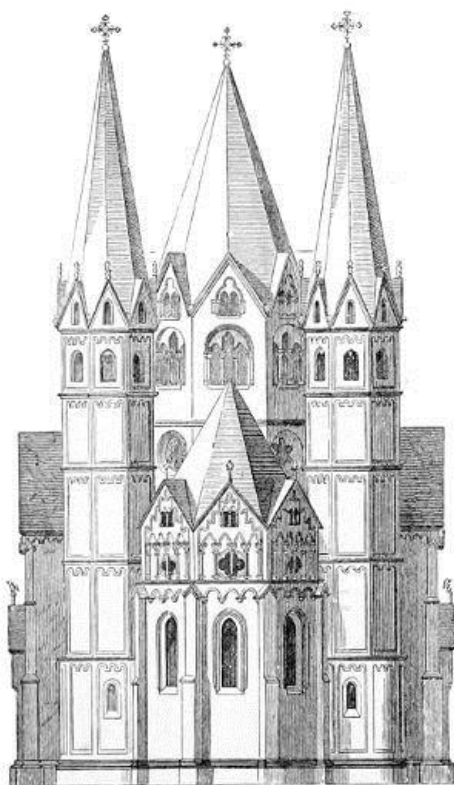


740. Секция Святого Гереона, Кельн. (Из Буассере, "Нижний Рейн".) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



741. План Санкт-Гереона, Кельн. (Из Буассере.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Более продвинутым, чем любой из них, является хор Магдебургского собора, который, как говорят, был начат в 1208 году и освящен в 1254 году. Он был построен, как упоминалось ранее, на месте старой круглой церкви-усыпальницы Оттона и его английской королевы Эдит. Поэтому он, естественно, принял французскую форму шевета, которой он, вероятно, является самым ранним образцом в Германии и которую он копирует грубо и несовершенно в своих деталях. Он обладает многоугольной планировкой, градуированными контрфорсами, декоративными шахтами и другими особенностями французского стиля и, если бы был найден в этой стране, считался бы примерно того же возраста, что и Сен-Дени. Верхняя часть хора и нефа относятся к гораздо более позднему времени и будут упомянуты ниже.

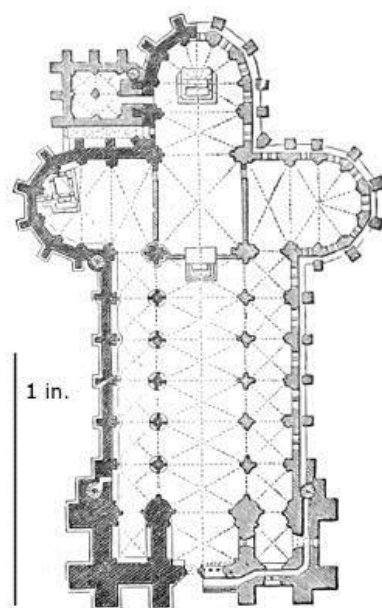


742. Восточный конец церкви в Гельнхаузене. Масштаба нет.

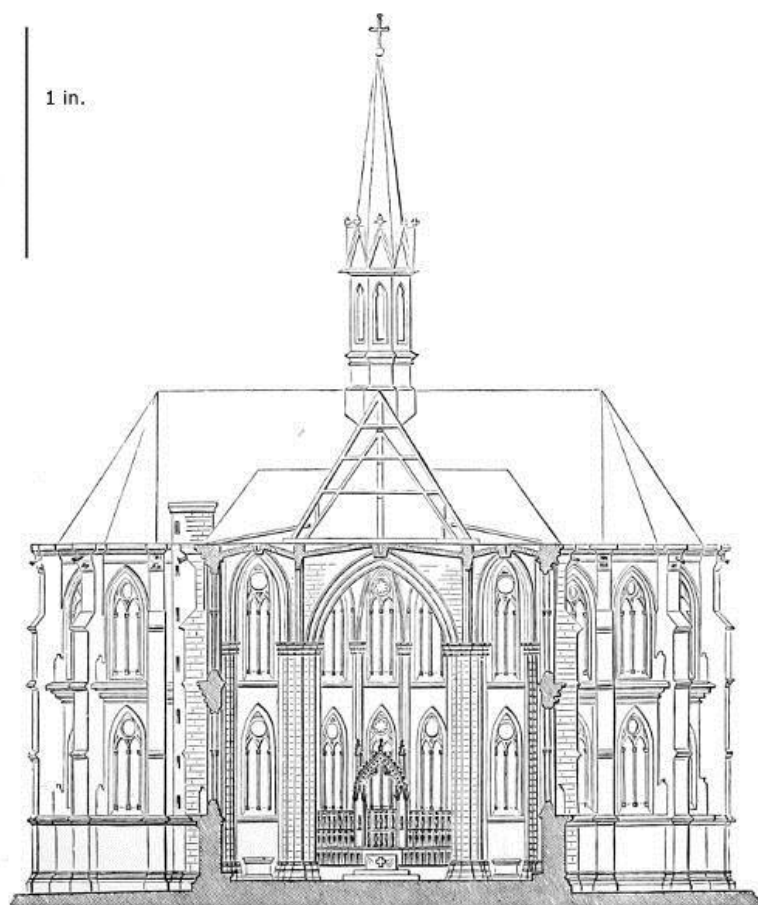
Более интересным примером переходного периода, чем этот, является церковь в Гельнхаузене, дата которой, к сожалению, неизвестна, но, по-видимому, построена в середине 13 века, хотя хоры, как говорят, были достроены только в 1370 году. Его интерес заключается в его оригинальности, поскольку, хотя здесь принята стрельчатая арка, она выполнена в манере, сильно отличающейся от той, которой придерживаются французы, и как будто архитекторы были полны решимости сохранить свой собственный стиль. В общем плане его очертания очень похожи на очертания церкви в Синциге (Гравюра на дереве № [713](#)). В нем даже предпринимаются попытки скопировать его апсидальные галереи, но их назначение неправильно понято, и колонны размещены перед окнами — ошибка, впоследствии доведенная в Страсбурге и других местах до гораздо более фатальных масштабов. Взятый в целом, представленный здесь стиль легок и изящен; но в нем нет ни стабильности старой готики с круглыми сводами, ни возможностей французского остроконечного стиля. Церковь Либфрауэн, пристроенная к кафедральному собору в Треве, является еще одной из необычных церквей той эпохи (с 1227 по 1243 год): ее план уже приведен (гравюра на дереве № [696](#)), и, вероятно, он был подсказан формой старого круглого здания, которое она

заменила. Возможно, из-за своей близости к Франции он демонстрирует более законченный готический стиль, чем любой из уже упомянутых; тем не менее, круглая арка постоянно повторяется в дверных проемах и окнах, и в целом нельзя сказать, что использование заостренных форм и общее расположение частей и деталей хорошо поняты. Есть, однако, новизна, истинно немецкая в его планировке и простота в обустройстве, которые делают его самым приятным образцом того времени, стоящим на фундаменте старой церкви Штаба. Елены и сгруппированная с Домским собором, она уступает по интересу немногим церквям в Германии.

От них мы можем перейти сразу к двум церквям с хорошо подтвержденной датой и слегка французским стилем. Первый - храм святой Елизаветы в Марбурге, чье имя уже упоминалось (стр. [258](#)) как придающее интерес и святость старому замку Вартбург. Через четыре года после своей смерти она была канонизирована, и в том же 1235 году был заложен фундамент этой прекрасной церкви, которая была достроена и освящена сорок восемь лет спустя, а именно в 1283 году.



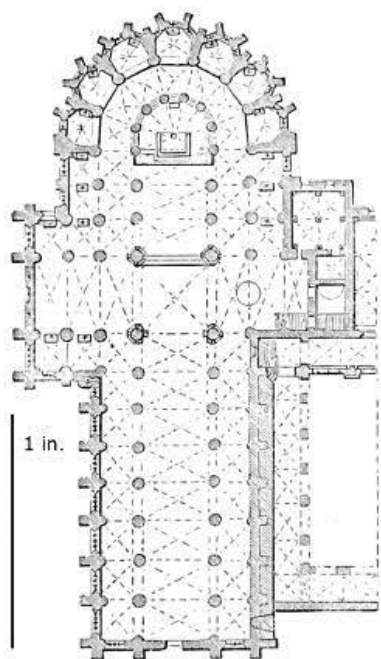
743. План церкви в Марбурге. (Из "Денкмелера" Меллера.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



744. Фрагмент церкви в Марбурге. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Это небольшая церковь, имеющая всего 208 футов в длину и 69 в ширину внутри, и хотя все детали выполнены в хорошем раннефранцузском стиле, в ней все еще есть несколько *германизмов*, поскольку она трехъярусная в плане, а три нефа одинаковой высоты.

Последнее следует рассматривать как серьезный недостаток, поскольку, помимо отсутствия контраста, либо узкие боковые проходы кажутся слишком высокими, либо центральный - слишком низким. Это также привело к дефекту, заключающемуся в том, что окна двух этажей были расположены на одной высоте стены, и даже без галереи, которая придавала бы смысл такому расположению. Ни один французский архитектор никогда не впадал в подобную ошибку, и это показывает, как мало строители, которые не могли избежать подобного солецизма, понимали дух стиля, который они копировали. Западный фасад с его двумя шпилями построен несколько позже, но отличается элегантным дизайном и приятными пропорциями по отношению к корпусу церкви, что редко встречается в Германии.

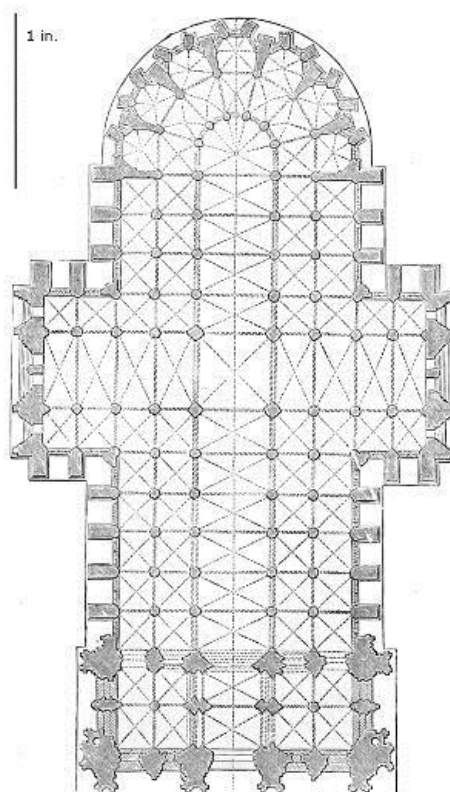


745. План церкви в  
Альтенберге. Масштаб  
100 футов на 1 дюйм.

Другая церковь находится в Альтенберге, недалеко от Кельна, на противоположном берегу реки Рейн. Первый камень в фундамент был заложен в 1255 году, а часовни вокруг хора были достроены в течение нескольких лет после этого, но затем работы были прерваны, и большая часть церкви была построена только в следующем столетии. Как и все ранние церкви Цистерцианского ордена, она без башен и чрезвычайно проста по своим очертаниям и украшениям. Фактически, это почти копия аббатства Понтины (гравюра на дереве № [643](#)), которое было полностью построено столетием ранее, и, хотя оно демонстрирует некоторый прогресс в стиле с использованием ажурных элементов на окнах и большего разнообразия внешних очертаний, примечательно, насколько мало прогресса наблюдается в старых частях. При последующем возведении было установлено несколько благородных окон, украшенных ажурной резьбой самого высокого класса, что делает эту церковь лучшим аналогом нашего аббатства Тинтерн, которое Германия может произвести, и на которое оно во многих отношениях похоже. Действительно, в целом, это, пожалуй, самая удовлетворительная церковь для своего времени и стиля в Германии, при возведении которой было допущено

наименьшее количество ошибок. Она была спасена от разорения Фридрихом Вильгельмом IV. Пруссии, но его обширные монастырские постройки были уничтожены пожаром.

Эти примеры подводят нас к великому типичному собору Германии в Кельне, который, безусловно, является одним из самых благородных храмов, когда-либо возведенных человеком в честь своего Создателя. В этом отношении Германии повезло больше, чем Франции или Англии; ибо, хотя по количеству зданий в остроконечном стиле и красоте дизайна эти страны намного превосходят их, только Германия обладает одним выдающимся примером, в котором объединены все красоты ее стиля.



746. План Кельнского собора. (Из Буассере.<sup>[389]</sup>) Масштабе 100 французских футов на 1 дюйм.

Вообще говоря, предполагается, что строительство, которое мы сейчас видим, было начато Конрадом фон Хохштеттенем в 1248 году, но более поздние исследования доказали, что он перестроил или отреставрировал двухапсидный собор более ранней постройки. Однако только что процитированных примеров, за неимением других доступных доказательств, достаточно, чтобы показать, что готический стиль тогда едва ли был введен в Германию и очень мало понимался на практике. Похоже, что нынешнее строительство было начато примерно в 1270-1275 годах, и что хор был завершен во всех основных чертах в том виде, в каком мы его сейчас находим, к 1322 году.<sup>[390]</sup> Если бы неф был достроен такими же темпами, он продемонстрировал бы значительное отклонение от стиля, и западный фасад, вместо того чтобы быть возведенным в соответствии с прекрасным дизайном, сохранившимся до нас, был бы покрыт ажурными пеньками и другими причудами поздней немецкой школы, все из которых даже сейчас можно наблюдать в фактически возведенной части северо-западной башни. Поскольку в настоящее время церковь достроена в соответствии с первоначальным проектом, одной из ее главных красот является единообразие стиля, которое царит повсюду, сильно контрастируя с большим количеством северных соборов, возведение которых растянулось на столетия. По размерам это самый большой собор Северной Европы; его крайняя длина составляет 468, крайняя ширина - 275, а высота - 91 464 фута, что на 20 000 футов больше, чем покрывается Амьеном, и на четверть больше, чем первоначально планировалось покрыть Амьеном. Сравнивая восточные половины этих двух зданий от центра пересечения трансепта, можно обнаружить, что Кельн является точной копией французского собора не только по общему расположению, но и по размерам, с единственной разницей в нескольких футах дополнительной длины на хорах в Кельне, которая более чем компенсируется выступом капеллы Богоматери в Амьене. Неф в Кельне тоже на один пролет меньше в длину. С другой стороны, немецкое здание превосходит французское по одному дополнительному проему в каждом трансепте, двум



дополнительным нефам в нефе и огромным фундаментам западных башен. Все это явные недостатки дизайна, до которых не допустил бы ни один французский архитектор.

Рассматривая одеколон в любом свете, невозможно не заметить, что его главный недостаток - относительная кратковременность. Если бы это было неизбежно, то, по крайней мере, трансепт следовало бы вообще исключить, как в Бурже, или оставить в пределах линии стен, как в Париже, Реймсе и других местах. Это правда, что наши длинные низкие английские соборы требуют смелых выступающих трансептов, чтобы скрасить их монотонность; но в Кельне их выступание отвлекает как внутри, так и снаружи от требуемого ощущения длины. Действительно, в то время, похоже, об этом подозревали, поскольку фасады трансептов были наименее законченными частями здания, когда оно было оставлено, и современные реставраторы преуспели бы, если бы воспользовались нерешительностью своих предшественников и отказались от дорогостоящего и вредного дополнения.

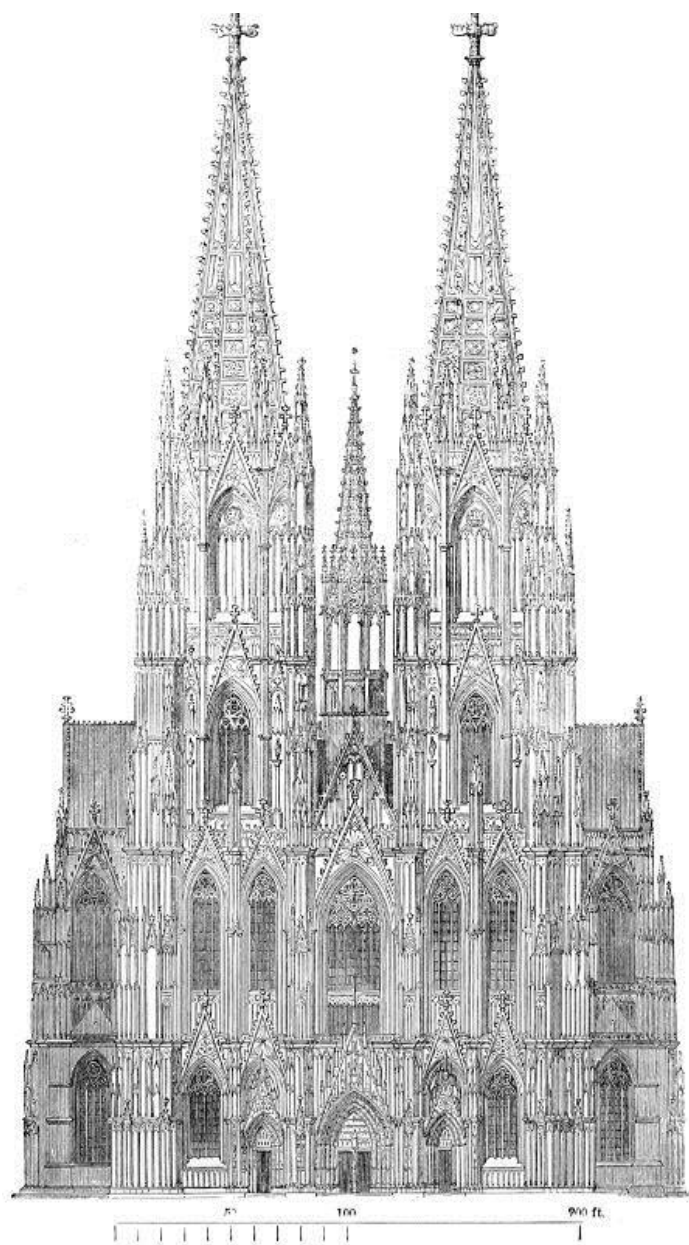
Еще один дефект, о котором упоминалось ранее, - двойные проходы в нефе. Это правда, что они есть в Париже, но это был ранний эксперимент. В Бурже ошибки удалось избежать благодаря тому, что проходы были разной высоты; но ни в одном из лучших примеров, таких как Реймс, Шартр или Амьен, архитекторы не были виновны в рассеивании своих эффектов или разрушении перспективы, как это сделано в Кельне, и теперь, когда весь интерьер закончен, эти дефекты пропорций стали более очевидными, чем они были раньше. Чистая ширина нефа составляет 41 фут 6 дюймов между опорами, его высота 155 футов, или почти в четыре раза больше ширины — пропорция, совершенно невыносимая в архитектуре. И этот дефект становится здесь еще более очевидным из-за того, что проходы вместе равны ширине нефа, в то время как их высота составляет всего 60 футов. Помимо недостатка художественной непропорциональности, эта преувеличенная высота интерьера имеет еще один недостаток, заключающийся в том, что люди, посещающие его, кажутся до болезненной степени карликовыми. Даже великолепный церемониал католической церкви и их самые многочисленные шествия теряют весь свой эффект по сравнению со зданием, в котором они проводятся. Если бы полк лейб-гвардии на лошадях проехал по центральному проходу в Кельне, они были бы превращены в пигмеев из-за высоты в 148 футов над ними. Поперечный простор не производит такого же эффекта карлика; когда все стоят на одном этаже, расстояние в здании уменьшается не больше, чем на открытом воздухе, и с этим эффектом мы знакомы, но большая высота в комнате необычна, и пропорционально тому, насколько она воздействует на разум с благоговением или изумлением, она уменьшает внешний вид тех объектов, с которыми мы знакомы. Возможно, однако, самым ярким недостатком внутреннего дизайна является отсутствие покоя или соподчинения частей: 50 колонн, практически идентичных по конструкции и расположенных почти на равном расстоянии от пола, а за ними повсюду стена из стекла. Если бы четыре центральных опоры были расположены шире или имели вдвое большее сечение, чем сейчас, или если бы где-нибудь была простая стена или какие-нибудь боковые часовни, это было бы лучше. Несмотря на все эти недостатки, это великолепный храм, но настолько математически совершенный, что не осталось ни одного уголка для поэзии, и, следовательно, он кажется бесконечно менее интересным, чем многие здания с гораздо меньшими претензиями.

Внешние пропорции столь же ошибочны, если не более, чем пропорции интерьера; масса и огромная высота западных башен (на самом деле больше, чем вся длина здания) теперь, когда они завершены, придали всему собору вид краткости, который ничто не может искупить. При таком плане настоящий архитектор уменьшил бы их массу вдвое, а высоту как минимум на треть.<sup>[391]</sup>

Помимо своих огромных размеров, Кельнский собор имеет то преимущество, что он был спроектирован в самое лучшее время; в то время как, как уже отмечалось, соборы Реймса и

Парижа были построены немного рановато, собор Сент-Уэн - слишком поздно. Кельнский хор, размеры которого, как мы видели, почти совпадают с Амьенским, внутренне превосходит своего французского конкурента благодаря застекленному трифорию, изысканному ажурному оформлению окон, общей красоте деталей и несколько лучшему соотношению высоты проходов и верхнего этажа. Но это преимущество теряется внешне из-за леса преувеличенных остроконечных башенок, которые толпятся вокруг верхней части здания, не только в странном диссонансе с простотой нижнего этажа, но и скрывают и искажают перспективу верхнего этажа, что столь же нежелательно с конструктивной точки зрения, как и для глаза художника. Декорированная конструкция, без сомнения, является великим секретом истинной архитектуры; но, как и с другими хорошими вещами, с этим можно перестараться. От половины используемых здесь упорных средств можно было бы отказаться, а от другой половины распорядиться так просто, чтобы выполнить работу без возникшей путаницы. Когда мы обращаемся к интерьеру, чтобы увидеть, что представляет собой свод, для поддержки которого предназначена эта масса опор, мы обнаруживаем, что он обладает всеми недостатками французского свода — ребер мало и они слабые, гребень волнистый, поверхности искривленные, а общий эффект бедный и немощный по сравнению с великолепными стенами, которые его поддерживают. Очень разумная живопись могла бы в какой-то степени исправить это; но в нынешнем виде эффект самый неприятный.



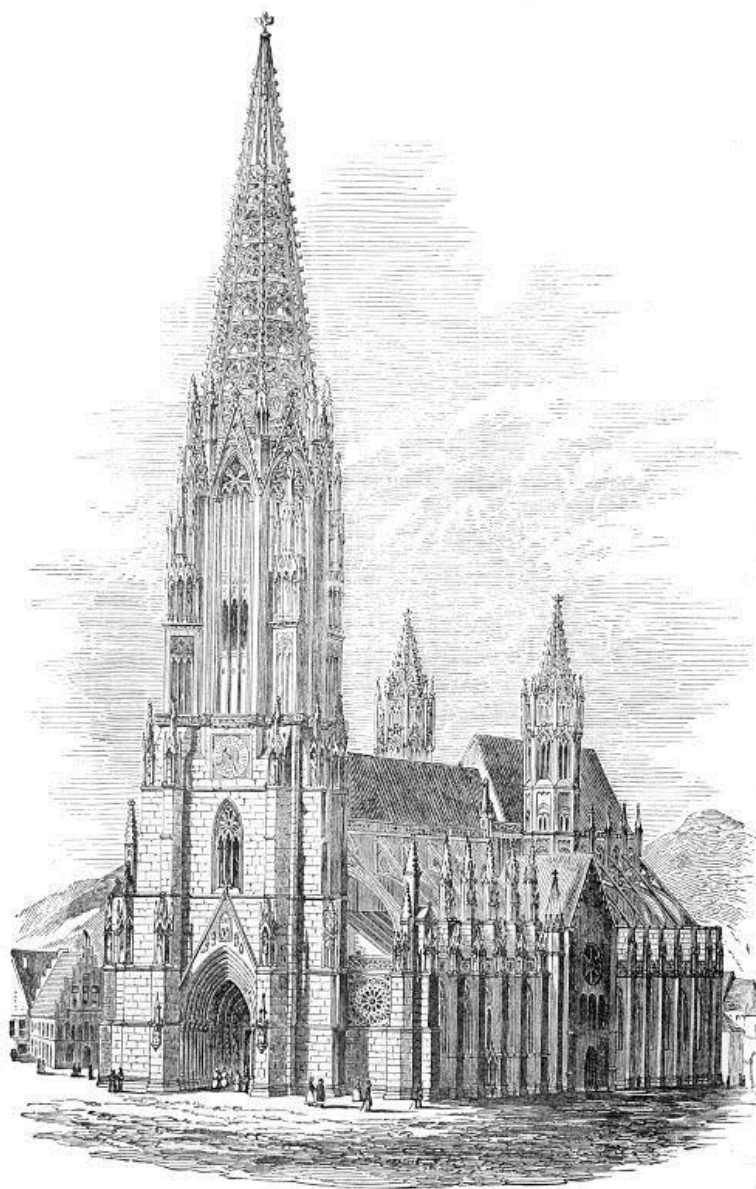


747. Западный фасад Кельнского собора. (Из Буассере.)

Самой благородной и оригинальной частью дизайна этого собора является западный фасад (гравюра на дереве № [747](#)). В завершенном виде он достигает высоты 510 футов. Этот фасад, рассматриваемый как самостоятельный элемент, независимо от его расположения, представляет собой очень грандиозную концепцию. По великолепию он не уступает тем, что были спроектированы для Страсбурга и Лувена, и превосходит их по чистоте и элегантности, хотя весьма сомнительно, чтобы ажурная отделка шпилей не была доведена до чрезмерной степени, и даже нижняя часть не была спроектирована слишком строго по правилам. М. Буассере говорит: “Квадрат и треугольник здесь царят безраздельно”; и это, безусловно, так: каждая деталь спроектирована с помощью шкалы и циркуля и с совершенно поразительной математической точностью: но мы упускаем всю причудливую красоту более неправильных французских и английских образцов. Многоэтажные подъезды Реймса, Шартра и Уэллса заключают в себе гораздо больше поэзии в своих ограниченных масштабах, чем на всей поверхности этого гигантского фронтисписа. Одеколон - благородная концепция масона, но это были работы художников в самом высоком смысле этого слова.

Конечно, следует сожалеть, что нет современного французского примера, который можно было бы сравнить с Кельном, чтобы мы могли проверить это яснее, чем это можно выразить словами. Собор Святого Уана ближе всего к нему по возрасту и стилю, но он настолько меньше, что вряд ли допускает сравнение; ибо, хотя длина двух церквей почти одинакова, одна занимает 91 000 квадратных футов, другая немногим больше половины, или всего 47 000. Тем не менее, расположение церкви поменьше настолько разумно, а ее пропорции настолько изысканны, что, несмотря на поздний возраст нефа и неуместность современного фасада, внутренне это более красивая и почти такая же внушительная церковь, как Кельнская, а внешне гораздо более приятное исследование как произведение искусства. Если бы Марк д'Аржан начал свое строительство в то же время, что и строитель Кельна, и увидел его завершенным, или если бы он оставил свой проект до 1322 года, даже с меньшими размерами, это было бы, безусловно, более благородное произведение искусства из двух. Однако, в конце концов, это всего лишь тщетные домыслы. В Кельне мы находим лучший образец каменной кладки, выполненный в средние века; и, несмотря на его недостатки, теперь мы видим в завершенном виде действительно красивое и благородное здание, достойное своих строителей и религии, которой оно посвящено.

Во Фрайбурге, в Брайсгау, есть современный пример, начатый в 1283 году и законченный в 1330 году. Этот изящный шпиль идентичен по стилю образцам из Кельна и, возможно, в целом даже лучше, безусловно, чище и проще как по очертаниям, так и в деталях, хотя не ясно, что более богатый орнамент Кельна не соответствовал бы этому описанию кружевоплетения.



748. Вид церкви во Фрайбурге. (From Möller's 'Denkmäler'.)

Общая высота шпиля во Фрайбурге составляет 385 футов от земли и разделена на три части. Нижняя часть представляет собой квадрат, простой в деталях, со смелыми выступающими контрфорсами и очень красивым крыльцом. Второй представляет собой восьмиугольник элегантно дизайна с четырьмя треугольными вершинами или шпилями по углам, которые наиболее удачно подчеркивают изменение очертаний, и из него несколько резко возвышается шпиль высотой 155 футов. Английский архитектор разместил бы у его основания восемь более смелых шпилей; французский архитектор использовал бы галерею или предпринял какие-то меры, чтобы конус не опирался просто на восьмиугольник. Это соединение между ними плохое и плохо управляемое; но, в конце концов, вопрос в том, не является ли открытый шпиль ошибкой, которую даже красота найденных здесь деталей не может полностью искупить. Недостаточно сказать, что это неправильно, потому что шпиль есть и должен быть крышей, а это не так. Это правда, что первоначально шпиль был крышей и все еще сохраняет ее место, и, следовательно, должен наводить на мысль; но это не является абсолютно необходимым; и если башни

недостаточно, чтобы выдержать кажущийся вес цельного шпиля, или по любой другой подобной причине, отклонение было бы простительным, но это не так ни здесь, ни в Кельне.

Действительно, кажется, что в целом это всего лишь еще один пример господствующей идеи немецких каменщиков, чрезмерной любви к *силовым приемам* чрезмерного желания делать умные вещи из камня, что вскоре привело их ко всем причудам их постготики; здесь это сравнительно безобидно, хотя я все еще убежден, что если бы половина отверстий в узоре была заполнена, или только центральный трилистник или четырехлистник остался открытым в каждом отделении, эффект был бы гораздо более приятным и удовлетворительным.

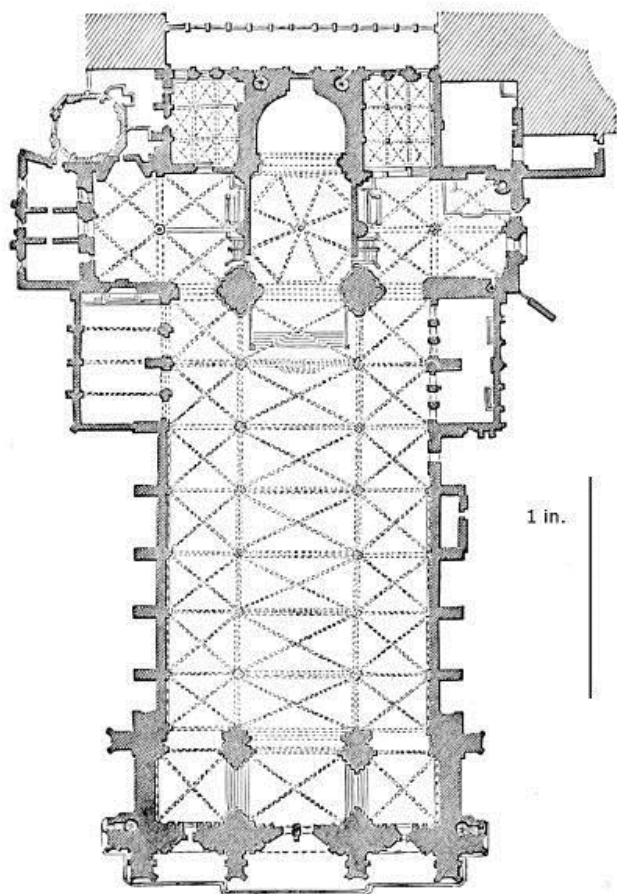
В шпилях, обрамляющих трансепты, открытая работа совершенно не вызывает возражений из-за малого масштаба; но в главной особенности здания дело обстоит совсем иначе: здесь требуются достоинство и величественность; и непрочность, если можно так выразиться, открытой работы в значительной степени разрушает это.

Неф этой церкви является прекрасным образцом немецкой готики того времени, будучи современником шпиля или, возможно, датируемым немного раньше; но отсутствие трифория внутри и вытекающая из этого тяжелая масса простой стены над арками-опорами придают ему бедный и немощный вид. Хор, произведение 15 века, воплощает в себе всю экстравагантность позднего немецкого стиля; единственными его достоинствами являются размер и легкость.

Из других ажурных шпилей Германии одним из самых красивых является шпиль Танна в Эльзасе, восьмиугольная часть которого настолько легкая, что, казалось бы, все более прочное, чем ажурный узор, образующий шпиль, раздавило бы ее.

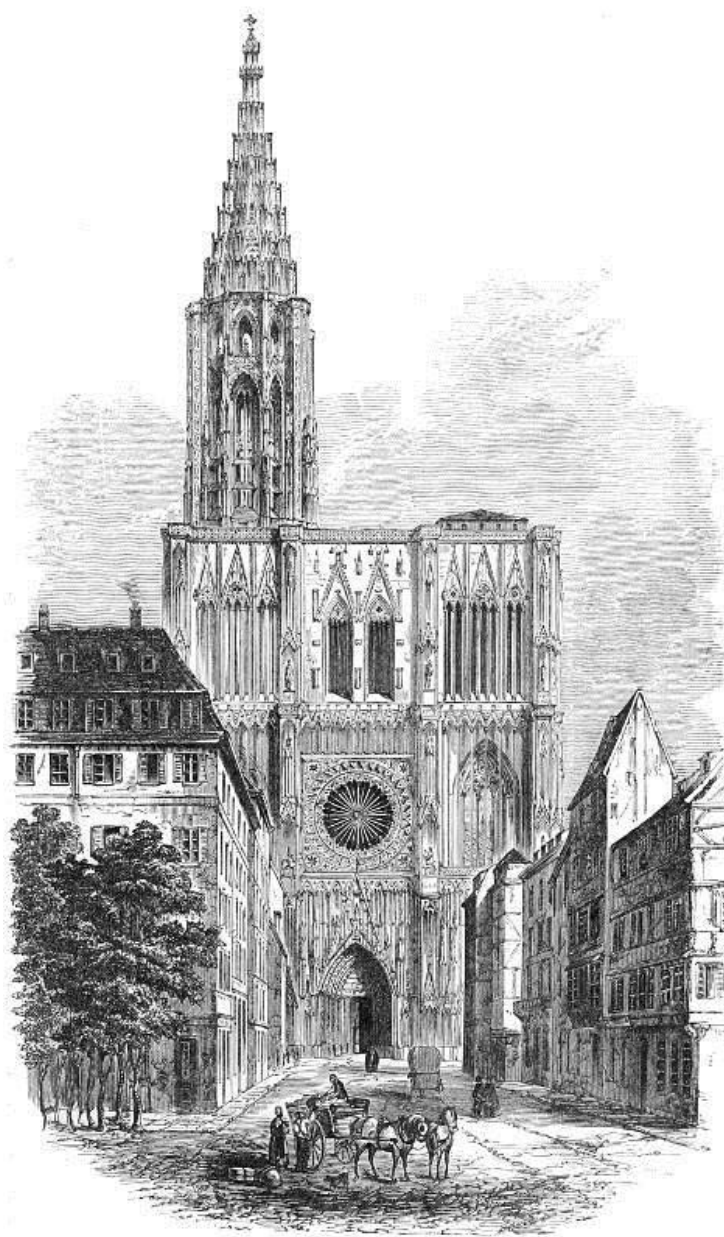
Помимо них, есть приятный пример в Эсслингене; еще один пристроен к Мейсенскому собору, в пользу которого ничего нельзя сказать; и те, что украшают две башни фасада Бернского собора, которые, поскольку они такие маленькие по сравнению с башнями, которые они венчают, и фактически являются просто украшениями, являются приятными и изящными завершениями фасада.

Следующим по рангу после Кельна среди немецких соборов является Страсбургский. Он, однако, настолько меньше, что вряд ли допускает справедливое сравнение, занимая, даже с учетом вспомогательных пристроек, немногим более 60 000 квадратных футов. Вся восточная часть этой церкви принадлежит более старой базилике, построенной в 11-12 веках, и ни в коей мере не примечательна ни своей красотой, ни своими размерами, к тому же она настолько перегружена пристроенным к ней нефом, что делает ее внешний вид несколько незначительным. Неф и западный фасад - это слава и хвостовство Эльзаса, они в замечательной степени обладают всеми красотами и недостатками немецкого стиля.



749. План Страсбургского собора.  
Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Неизвестно, когда было начато строительство нефа, но, вероятно, в первой половине 13 века, и, похоже, оно было закончено примерно в 1275 году, дата, которая, если она достоверна, сама по себе вполне достаточна для разрешения спора о том, относится ли какая-либо часть Кельна к более раннему возрасту, поскольку все, что мы видим в Страсбурге, выполнено в более древнем стиле, чем что-либо в этой церкви.



750. Западный фасад Страсбургского собора.

Как бы то ни было, детали чисты и красивы, а дизайн отличается исключительной смелостью. Ширина центрального прохода от центра до центра опор составляет 55 футов, а боковых - 33 фута, в то время как соответствующие размеры в Кельне составляют всего 49 футов и 25 футов соответственно. Несмотря на это, высота хранилища в Страсбурге составляет всего 101 фут по сравнению со 155 футами в Кельне. Следствием этого является то, что при измерении от центра к центру центральный проход в Кельне более чем в три раза выше, чем в ширину, в то время как в Страсбурге он меньше чем в два раза. Вся ширина более северного примера практически равна высоте — в Страсбурге она на одну пятую меньше; но то, что в одном из них всего три прохода, в то время как в другом - пять, делает все эти различия еще более очевидными. Если бы кельнский архитектор вместо того, чтобы вводить внешний проход, только увеличил размеры Страсбурга на одну пятую, сохранив все его пропорции, он бы как снаружи, так и внутри создал самое благородное здание средневековья. Как бы то ни было, меньший неф Страсбурга бесконечно превосходит по пропорциям и видимым размерам более крупное здание.

Эта сравнительная низкая высота нефа в Страсбурге в значительной степени говорит в его пользу, поскольку максимально используется длина, которая составляет всего 250 футов, и не ощущается короткость собора.

Не похоже, что Эрвин фон Штайнбах имел какое-либо отношение к этой части сооружения, за исключением ремонта хранилища, поврежденного пожаром в 1298 году, когда он также ввел некоторые новые функции, не имеющие большого значения, но достаточные в некоторой степени, чтобы запутать хронологию. Что он действительно сделал, так это приступил к возведению западного фасада, фундамент которого он заложил в 1277 году и руководил возведением до своей смерти, 41 год спустя, когда ему наследовали его сыновья, которые довели его до платформы в 1365 году.

Однако немцы, желая найти название для своей Валгаллы и совершенно ошибочно приняв систему, по которой строились здания в средние века, попытались возвысить Эрвина до гения высочайшего уровня, приписав ему не только неф, но и конструкцию шпиля в том виде, в каком он стоит сейчас. Если он имел какое-то отношение к первому, то, должно быть, в необычайно раннем возрасте был повышен до звания мастера-каменщика и на момент своей смерти был поразительно старым человеком; и если он спроектировал шпиль, он, должно быть, обладал странным пророческим духом, чтобы предвидеть формы и детали, которые были изобретены только через столетие после его смерти! Дело в том, что Эрвин сделал не больше, чем мог бы сделать любой мастер-каменщик его эпохи. В его дизайне нет ничего нового или изобретательного, а только те ошибки, с которыми сталкивались все немцы, работая в заостренной готике. Во-первых, фасад слишком велик для церкви, которую он сминает и скрывает; и вместо того, чтобы использовать ресурсы своего искусства, чтобы скрыть этот недостаток, он сделал свод передней капеллы равным по высоте кельнскому, в результате чего центр большого западного окна-розы находится на такой же высоте, что и вершина свода нефа. Это правда, что его можно увидеть в перспективе с пола церкви, но расположение, похоже, было специально разработано для того, чтобы церковь выглядела низкой и непропорциональной.

Винтовые лестницы по углам шпиля представляют собой чудеса мастерства, и все в целом хорошо рассчитано на то, чтобы вызвать восхищение у вульгарных людей, хотя человек со вкусом должен осудить их как сильно уступающие во всех отношениях более чистым образцам более ранней эпохи.

Неизвестно, состоял ли первоначальный проект из двух башен, как у великих французских соборов, или он должен был завершаться фасадом, похожим на плоский экран. Вероятно, имело место последнее, поскольку масса, а не пропорции, по-видимому, были представлением этого архитектора о великолепии.

Шпиль, который сейчас венчает этот фасад, возвышающийся на высоту 468 футов от земли, не был закончен до 1439 года и выдает все недостатки своего возраста. Восьмиугольная часть высокая и слабая по очертаниям, шпиль некрасивый по форме и покрыт бессмысленной и конструктивно бесполезной системой ажуров.

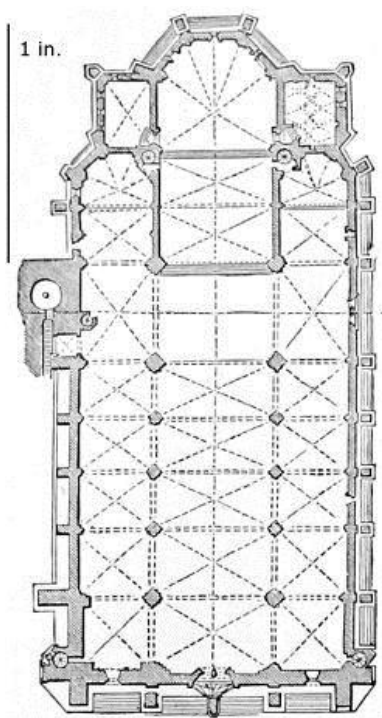
Помимо нарушения пропорций, в котором явно виноват дизайн Эрвина, во всех его работах чувствуется недостаток художественного чувства, характерный для немецкого масона. Каждая деталь нижней части передней части вытянута проволокой и смягчена. Недостаток нанесения второго ряда несимметричного узора перед окнами, первый след которого был отмечен при упоминании Гельнхаузена, здесь доведен до болезненной степени. Длинные каменные решетки, которые защищают и скрывают окна, являются замечательными образцами каменной кладки, но они не более красивы, чем те, которые защищают наши кухонные окна в наше время. Распространение ажюра окон на соседние стены, чтобы придать им объемный и однородный вид, - еще один прием, встречающийся как здесь, так и в Кельне, совершенно недостойный искусства и не встречающийся, я полагаю, ни в одном экземпляре во Франции и Англии, где этот стиль был понят гораздо лучше, чем в Германии.

В целом фасад Страсбургского собора впечатляет своей массивностью и завораживает своим богатством; но ни во Франции, ни в Англии нет здания, где столь великие преимущества были бы растрочены столь опрометчиво и столь неумной рукой.

Кафедральный собор в Ратисбоне - гораздо более удовлетворительный образец немецкого искусства, чем Страсбургский. Это небольшое здание, всего 272 фута в длину и 114 в ширину внутри, площадью около 32 000 квадратных футов. Строительство было начато в 1275 году; работы продолжались более двух столетий и, наконец, были прекращены до завершения строительства церкви.

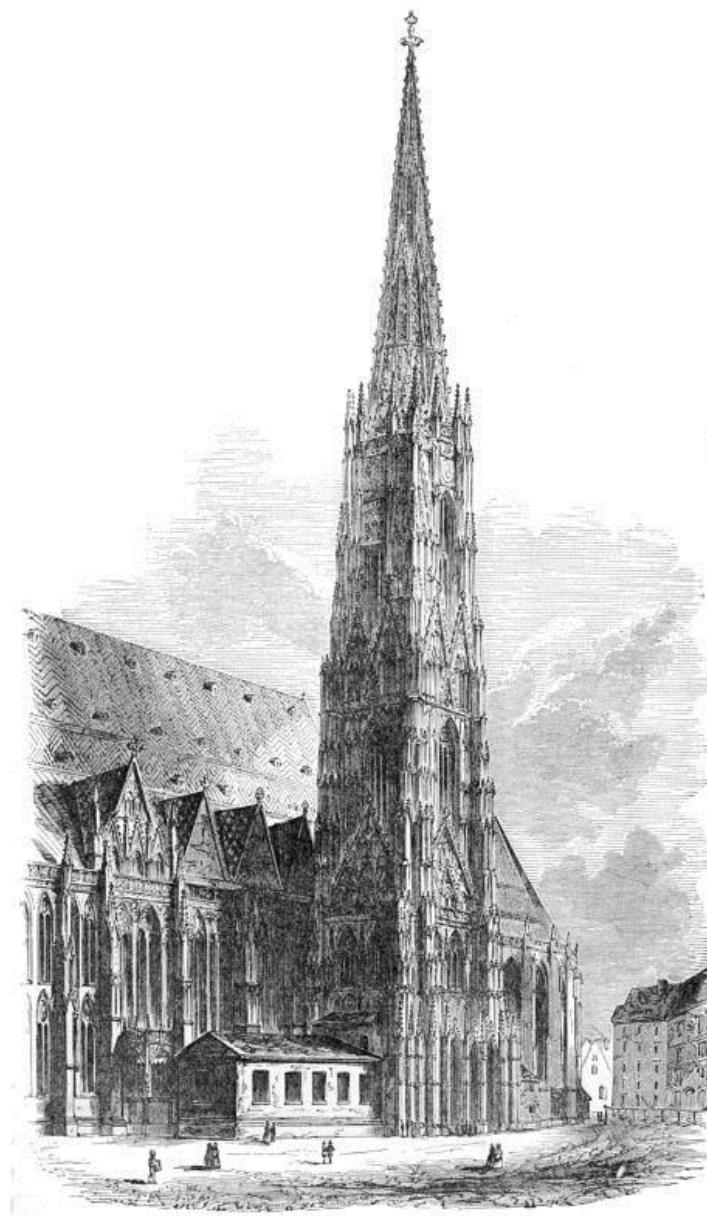
Как видно из плана (гравюра на дереве № [751](#)), в его расположении гораздо больше немецкого, чем французского, поскольку вместо шевета в нем три апсиды. Боковые нефы шире центрального, трансепт более приглушенный, и в целом он больше похож на старую готическую базилику с круглыми сводами, чем на французскую церковь. В апсиде есть два этажа окон, как в Марбурге, где расположение бессмысленно и оскорбительно, в то время как здесь в нефе есть боковые нефы и нижний этаж: таким образом, верхние окна апсиды являются продолжением верхних окон нефа, и эффект не является неприятным. Детали этой церкви необычайно приятны и элегантны повсюду и в целом создают гармонию, которую обычно не встретишь в немецких церквях этого возраста и стиля.





751. План Ратисбонского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Если бы размер был настоящим критерием красоты, собор в Ульме должен был бы быть одним из лучших в Германии, поскольку он всего в два раза больше, чем собор в Ратисбоне, и занимает площадь 63 800 квадратных футов. Что касается конструктивных достоинств, то это, пожалуй, лучшее; ибо, хотя у меня нет плана, на который я мог бы полностью положиться, я полагаю, что опоры занимают не более одной пятнадцатой площади; и эта церковь не многим уступает в точном и умном механическом исполнении деталей. При всем этом было бы трудно найти более холодный и невпечатляющий дизайн, чем выполненный здесь; как внутренне, так и внешне, это работа очень умного каменщика, но исключительно плохого художника. Масоны, когда оно было основано (1377), овладели искусством в Германии; и здесь они довели свою систему до совершенства, и с результатом, который каждый, кто хоть немного разбирается в искусстве, может сразу увидеть. Говорят, что в первоначальном проекте внешний ряд колонн, разделяющих боковой проход на две части, должен был быть опущен, что сделало бы его еще хуже, чем он есть. Его единственная западная башня, теперь, когда она достроена, возможно, красивее, чем Страсбургская; и, кроме того, будучи на самом деле выше (529 футов), она кажется выше, если стоять отдельно. Его форма тоже более приятна; и, хотя его детали гораздо больше подходят для выполнения из чугуна, чем из камня, они соперничают с деталями из Антверпена или Мехлина, а возможно, даже превосходят их.



752. Вид на шпиль собора Святого Стефана в Вене. (From 'Chiesi Principali d'Europa'.)

Собор Святого Стефана Венского (гравюра на дереве № [752](#)) занимает четвертое или пятое место среди великих церквей Германии как по размерам, так и по богатству убранства. Его внутренняя длина составляет 337 футов, ширина 115, и он занимает около 52 000 квадратных футов. Он расположен слишком близко к восточной окраине провинции, чтобы мы могли ожидать чего-то очень чистого или совершенного в качестве образца готического искусства, и это, безусловно, противоречит всем канонам, которые принял бы пурист. Три прохода почти равны по ширине и высоте, — здесь нет ни кладовой, ни трифория. В каждом проеме по два очень высоких окна. Колонны покрыты скульптурой, замечательной скорее своим богатством, чем уместностью, а ажурные своды очень некачественны. И все же, несмотря на все эти и многие другие недостатки, никто, в чьем творчестве есть хоть капля поэзии, не может, стоя под огромным, похожим на пещеру западным крыльцом, не чувствовать, что перед ним одно из самых красивых и впечатляющих зданий в Европе. Во многом это может быть связано с цветом. Потемнения от времени в нефе остались нетронутыми, окрашенное стекло безупречно, и в целом оно имеет почтенный вид, который сейчас слишком редок. Хор приукрашивается, и его поэтичность

исчезает. Между тем, ни одно здание не может так резко контрастировать с кельнским собором, как это здание в Вене. Первый терпит неудачу, потому что он настолько холодно совершенен, что никого не интересует; этот впечатляет, хотя и противоречит всем правилам, потому что он был создан поэтом. Нам кажется, что рейнский архитектор, несомненно, стал бы старшим рэнглером в Кембридже, если бы попытался, но его дунайский брат был достоин стать лауреатом при любом дворе Германии.

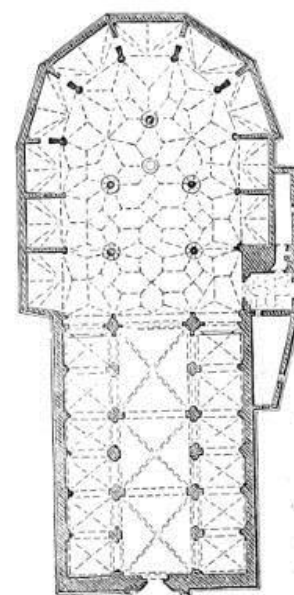
То же самое и с внешним видом. Одна огромная крыша, простирающаяся над тремя проходами и закрывающая все, как огнетушитель, должна быть отвратительной, но она придает всему характер, который было бы жаль упустить, и не выбивается из гармонии с исключительным характером всего здания. Великая слава этой церкви заключается в ее двух шпилях, один из которых закончен, другой поднят лишь примерно на треть своей предполагаемой высоты. Их расположение неудачно, поскольку они расположены там, где должны быть трансепты, так что они не образуют фасада и не украшают святилище; фактически они занимают положение боковых входов, которые так любили немцы, и являются главными порталами здания. Однако сам по себе законченный шпиль является самым богатым и, за исключением Фрайбургского, возможно, самым красивым из всех в Германии. Его общая высота, за исключением орла, составляет 441 фут, он поднимается от основания площадью около 64 квадратных футов, постепенно спускаясь от земли к вершине, где образует конус с беспрецедентно малым углом немногим более 9 градусов. Переход от квадратного основания к восьмиугольному конусу настолько постепенный и настолько скрыт орнаментом, что трудно сказать, где заканчивается башня и начинается шпиль. Это вносит путаницу и слабость в дизайн, что отнюдь не радует. Действительно, все это в целом можно рассматривать скорее как воплощение всех доведенных до крайности немецких принципов дизайна, чем как идеальный пример того, каким должен быть такой объект. Следует отметить, что на шпиле нет открытой резьбы, хотя, исходя из его собственной разреженности и богатства башни, нет примера, где она была бы менее нежелательной.

Если бы архитекторы Восточной Германии продолжали практиковать этот стиль чуть дольше до появления искусства эпохи Возрождения, вполне вероятно, что они ушли бы дальше от французских форм, чем даже в соборе Святого Стефана. Среди новшеств, которые они действительно использовали, одним из самых замечательных было изобретение хоров с плоской крышей. План францисканской церкви в Зальцбурге (гравюра на дереве № [753](#)) объяснит, что под этим подразумевается.<sup>[392]</sup> Неф церкви - очень красивый образец округло-арочного стиля, настолько чистый и элегантный в своих деталях, что выдает его близость к Италии, и без следа остроконечной архитектуры, хотя и датируется 1230-1260 годами. В 1470 году было решено перестроить хор. Во Франции это было бы достигнуто за счет расширения ряда часовен вокруг шевета; в Англии за счет увеличения длины нескольких пролетов. В Германии они поступили лучше: они установили на полу пять тонких опор: хотя их высота составляет 70 футов, диаметр - менее 4 футов, тем не менее они кажутся достаточными для выполнения задачи, которую они должны выполнять, в то время как их гибкость не позволяет им мешать обзору в любом направлении. От них поднимался свод, простирающийся на одном уровне от стены к стене с помощью древовидной поросли, от каждой из этих колонн - без каких-либо усилий или конструктивных трудностей; таким образом, хоры образуют зал шириной 66 футов и длиной 160 футов, за исключением приделов, которые окружают его в два этажа. Купол в таком положении мог бы быть более величественным; но, проходя через ограниченный вестибюль нефа, он расширяется до светлых и воздушных хоров, производя один из самых волшебных эффектов, которые можно найти в любой церкви Европы. Детали свода, как это слишком часто бывает в ту эпоху, конструктивно некорректны; но если бы этот дизайн был выполнен с использованием английского веерного орнамента, ничто не могло бы быть прекраснее. По

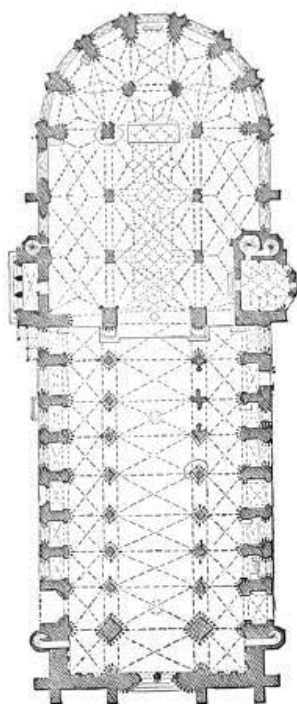
плану и размерам этот хор очень напоминает капеллу Генриха VII в Вестминстере; но по дизайну немецкий образец превосходит английский в большей степени, чем уступает ему в красоте деталей.

Церковь Святого Лаврентия в нюрнберге - более крупный и известный пример дизайна того же класса. Строительство было начато в 1275 году и завершено после 202-летнего труда. Следовательно, стиль этой церкви гораздо более единообразен; и хотя она невелика, всего 300 футов в длину и 100 в ширину, ее пропорции настолько хороши, что это очень красивый и впечатляющий образец этого стиля. Он немного запоздал в деталях, но прекрасен в оформлении. Вид, открывающийся из-за кафедры и обращенный на восток, такой же поэтичный, как из собора Святого Стефана, и такой же просторный, как в Зальцбурге. Два ряда окон вокруг апсиды - дефект, которого можно было бы легко избежать, но который в значительной степени компенсируется красотой окрашенного стекла.

Внешне западный фасад, хотя и небольшого масштаба, всего 250 футов в высоту, имеет лучшие пропорции и более приятен в деталях, чем почти любой другой фасад с двойным шпилем в Германии, который можно назвать. Настоящим недостатком экстерьера является подавляющая крыша нефа и отсутствие внешних контрфорсов, которые со смелыми остроконечиями могли бы значительно компенсировать его тяжеловесность.



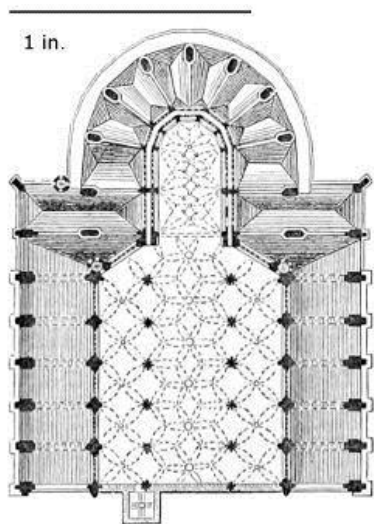
753. План францисканской церкви в Зальцбурге.



754. План церкви Святого Лаврентия, нюрнберг.

Церковь Святого Себальда в Нюрнберге, по-видимому, первоначально представляла собой шевет, повернутый не в ту сторону, к восточному концу которого в более позднюю эпоху (1303-1377) был пристроен хор несколько преувеличенных размеров. Этот хор был

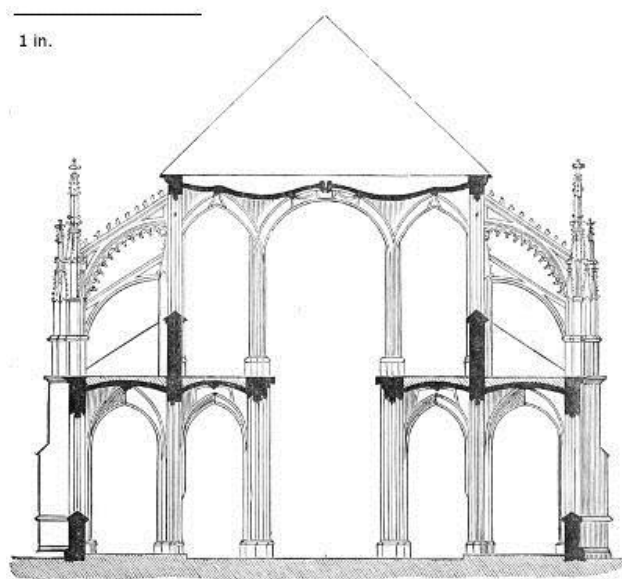
расположен несимметрично не только по отношению к оси старой части, но и по отношению к своим собственным частям. Он, однако, высокий и воздушный, с тем же расположением сводов, что и в двух последних примерах, но, будучи освещенным одним рядом высоких окон, он позволяет избежать недостатков двухэтажного расположения. Эти окна 50 футов в высоту и всего 8 футов в ширину, что слишком узко по пропорциям. Их средники достигают почти 40 футов в высоту; и, несмотря на триумф немецкого масонского мастерства, они являются наиболее неприятными чертами архитектурного дизайна.



755. План церкви в Куттенберге, сделанный над крышей нефов. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Когда немцы однажды освоили это изобретение в сводчатом строительстве, они применяли его везде, где представлялась возможность, и, по крайней мере, в одном случае, в базилике с пятью нефами. Это правда, что церковь Святой Варвары в Куттенберге, <sup>[392]</sup> в Богемии, представляет собой лишь фрагмент, но он очень примечательный. Строительство, по-видимому, было начато около 1358 года и завершено, насколько мы сейчас видим, в 1548 году. Его размеры меньше, чем в Кельне, и составляют всего 126 футов в поперечнике пяти проходов вместо 150; но его главная особенность заключается в том, что крыша первого прохода, следующего за центральным с каждой стороны, превращена в большую галерею, как показано в разделе (Гравюра на дереве № 756), а свод вынесен плоским над тремя. В определенной степени это мешает тому, чтобы окна верхнего этажа были так хорошо видны со всех частей этажа церкви, но если смотреть под лучшим углом; и, в целом, появляется игра света и тени и поэзия эффекта, которые более чем компенсируют это. Двойная апсида, возможно, является наиболее характерной чертой немецких средневековых церквей, но это, по-видимому, самое высокое и поэтичное из их

изобретений.



756. Фрагмент церкви Святой Варвары, Куттенберг. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



Церковь Святого Вейта в Праге очень похожа на церковь в Куттенберге. Он был начат примерно в 1346 году и, как и он, должен был имитировать Кельн и соперничать с ним. Его пропорции, однако, лучше - всего 105 футов. высокий, внутренний, шириной 130 футов, но его детали, как и следовало ожидать, судя по дате его создания, намного уступают деталям его северного конкурента. Как и Куттенберг, сейчас это всего лишь хор — фрагмент того, что было задумано; и в нем нет ни поэзии его богемного соперника, ни совершенной каменной кладки Кельна, и, возможно, он больше напоминает Бове, чем любая другая церковь того времени.

В Баварии есть несколько церквей, возведенных позже в этом стиле, которые, несмотря на множество дефектов деталей, все еще являются очень внушительными сооружениями. Кафедральный собор в Мюнхене - хорошо известный пример этого стиля, но лучшим образцом является церковь святого Мартина в Ландсхуте (1404). Как и почти во всех этих примерах, три прохода имеют одинаковую высоту, а снаружи покрыты одной гигантской крышей. Внутренне это придает большой простор, но внешне преувеличенная высота окон и размер крыши являются большими недостатками. Самой красивой достопримечательностью Ландсхута является шпиль, который возвышается на высоту 425 футов и выполнен так же изящно и уместно, как и любое другое сооружение, построенное в Германии того времени. Хотя он и не такой богатый, как собор Святого Стефана в Вене, у него нет такой запутанности очертаний, и он также избегает несколько двусмысленной красоты ажурных шпилей, столь частых в этой стране.

Приняв стрельчато-арочный стиль, немцы обычно отказывались от своего любимого двухапсидного устройства; и хотя они редко использовали весь шевет целиком, предпочитая ему свою собственную простую апсиду, похоже, что только или, по крайней мере, в целом, там, где ранее существовала старая круглая готическая двухапсидная церковь, это устройство было продолжено после начала 13 века. Примером этого является Наумбург, строительство нефа которого было начато примерно в 1200 году. Он, без сомнения, был вставлен между двумя более старыми апсидами, обе из которых были перестроены в более поздний период, образовав два очень красивых и обширных хора. В целом церковь получается очень приятной и интересной, хотя, безусловно, есть архитектурное несоответствие в том, чтобы входить сбоку, а расположение двухапсиды в настоящее время нам незнакомо и почти непонятно.

Еще лучшим примером является кафедральный собор в Бамберге, который, судя по его дате, должен быть выполнен в законченном остроконечном стиле. Хотя его восточная оконечность датируется 1220 годом, а западная - 1257 годом, она все еще настолько переходна, а заостренная форма используется так робко, что во Франции наверняка сказали бы, что в этих датах была ошибка по меньшей мере на столетие. Тем не менее, это очень красивая церковь; и ее четыре изящные башни по бокам от двух апсид придают ей местный и в то же время величественный характер, которого нам часто не хватает в имитациях французских церквей, слишком распространенных в наше время. К сожалению, в Наумбурге сохранились только три башни, четвертая так и не была возведена, что значительно ухудшает эффект при сравнении ее с более законченным зданием в Бамберге.

Аугсбург - еще один пример такого класса; несмотря на солидный возраст, перестройка началась в 1366 году, это одно из самых уродливых и наихудших по дизайну зданий в Германии, и ничто, кроме его размеров, не искупает его вины. Его особенность в том, что на одном конце есть шевет, а на другом - апсида.

Принципы французских художественных школ, по-видимому, в гораздо большей степени возобладали на Севере Германии, и, как следствие, у нас есть несколько церквей более приятного дизайна, чем те, которые были упомянуты ранее. Среди них кафедральный собор в Хальберштадте, простая, но красивая церковь, не отличающаяся какими-либо особо

бросающимися в глаза особенностями, но чрезвычайно удовлетворительная по общему эффекту. Великая церковь в Ксантене также может быть названа еще одним очень привлекательным образцом, хотя по своему устройству она гораздо более немецкая. Западный фронт старше остальных и является немецким, полностью лишенным французского влияния. В нем нет центрального входа, но есть две смелые массивные башни. Церковь за ними относится ко второй половине 13-14 веков. В целом он хорош в деталях и пропорциях, но устроен, как видно из плана, совершенно иным образом, чем французский метод, хотя и в форме, распространенной во всех частях Германии. Многоугольная форма сохранена как для апсиды, так и для часовен, но без использования шевета с окружающим его проходом и абсолютного уединения хоров как священнического острова, вокруг которого могли циркулировать миряне, но в священные пределы которого им не разрешалось входить. Примечательно, что в тех районах, где чаще всего встречаются чеветы, вообще говоря, католическая религия имела наиболее прочное влияние. С другой стороны, там, где люди отказались принять это соглашение, это было признаком того, что они созрели для Реформации, которую, соответственно, они приняли, как только был поднят стандарт восстания.



На Юге Германии мы уже имели случай отметить тенденцию поднимать боковые нефы на ту же высоту, что и центральный, что в конечном итоге стало правилом в больших кирпичных церквях Мюнхена и других частей Баварии, а простенки или колонны превратились в простые столбы, поддерживающие то, что было практически горизонтальной крышей. На севере, по-видимому, наблюдалась тенденция в обратном направлении — преувеличивать историю за счет проходов. Яркий пример этого можно найти в нефе в Магдебурге, где боковые нефы составляют практически немногим более трети всей высоты церкви; и поскольку там нет трифория, окна верхнего этажа, по-видимому, выходят на свод бокового нефа. Сейчас это, без сомнения, производит неприятный эффект, но когда корпус был заполнен крашеным стеклом, он, должно быть, выглядел иначе, и эффект от этого огромного экрана с яркими цветами, должно быть, был самым прекрасным.

Лучший пример такого расположения можно найти в кафедральном соборе в Меце, где из-за близости к Франции весь стиль был лучше понят, а детали, следовательно, более совершенны. Внешне, следует признать, огромная высота верхнего этажа придает церкви натянутый на проволоку вид, очень разрушающий архитектурную красоту; но внутри, частично из-за эффекта перспективы, а частично из-за блеска того стекла, которое осталось, критика обезоружена. Результат, каким бы противоречащим правилам искусства он ни был, в высшей степени завораживающий; и в любом случае, хотя это и ошибка, он направлен в гораздо более приятном направлении, чем у южных архитекторов.

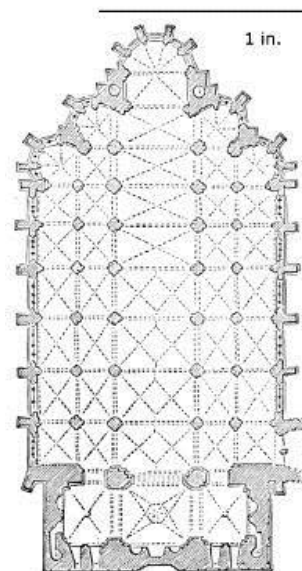
Возможно, их можно считать великолепными и типичными примерами остроконечного стиля применительно к церковной архитектуре в Германии; но помимо них по всей стране разбросано множество примеров, многие из которых, будучи менее подвержены прямому французскому влиянию, демонстрируют оригинальность дизайна, а иногда и красоту, которых нет в более крупных образцах.

Среди них - собор Святого Георгия в Лимбурге на реке Лан. Это здание относится к началу 13 века и демонстрирует переходный стиль в его наибольшей чистоте и с меньшей примесью иностранного вкуса, чем можно найти почти в любых последующих образцах. Несмотря на размеры всего около 180 на 75 футов, благодаря венчающим его башням и общему дизайну, он имеет более внушительный внешний вид, чем многие здания гораздо больших размеров. Интерьер также исключительно впечатляет.

Церковь Святого Эммерана в Ратисбоне, квадратное здание примерно того же возраста и стиля, примечательна главным образом обширной серией галерей, которые окружают весь интерьер, фактически являясь применением системы двойных часовен (см. стр. [241](#)) к приходской церкви; не то чтобы сводчатые галереи вообще редкость в Германии, но, вообще говоря, это вставки; хотя здесь они кажутся частью оригинального дизайна.

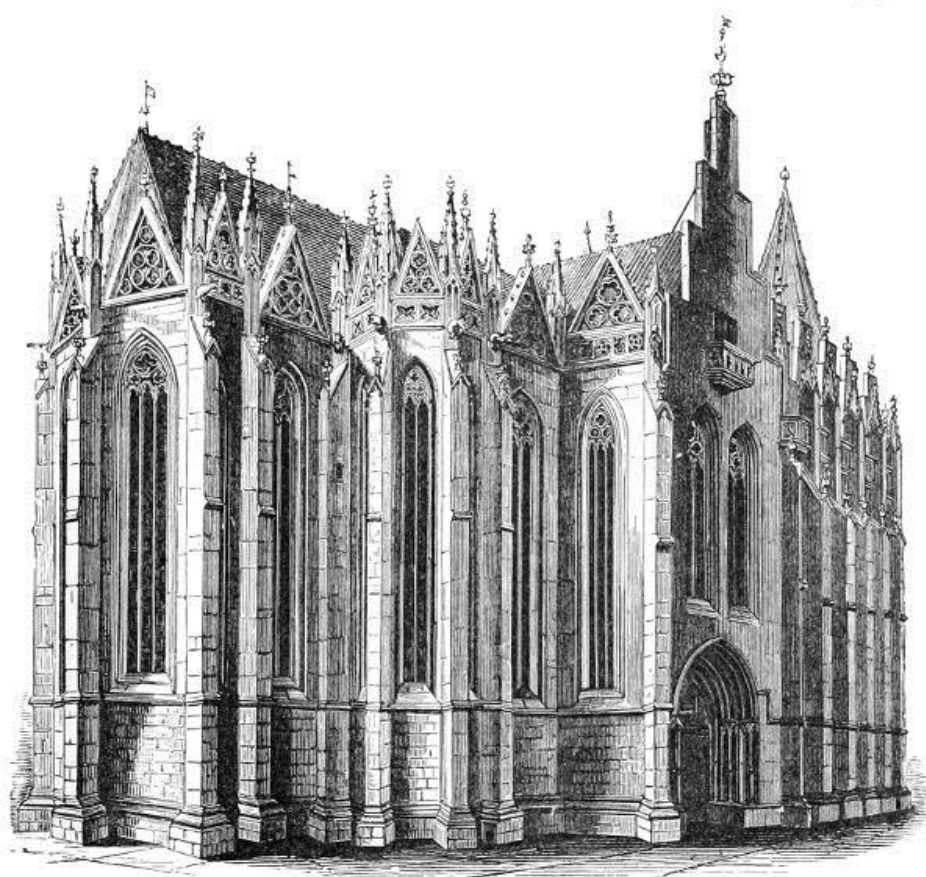
В Шульпфурте в Саксонии есть очень элегантная церковь лучших времен, которая как по дизайну, так и по деталям сильно отличается от всего остального в Германии. Его огромная относительная длина придает ему вид, редко встречающийся в этой стране, где прямоугольность является гораздо более распространенной характеристикой.

В Оппенгейме, в Баварском Рейнском Пфальце, находится церковь, хоры которой представляют собой простую и приятную немецкую апсиду с удлиненными окнами. Неф, имеющий четыре пролета в длину, представляет собой сложный образец немецкого орнамента в его крайней экстравагантности и, учитывая его возраст, в исключительно

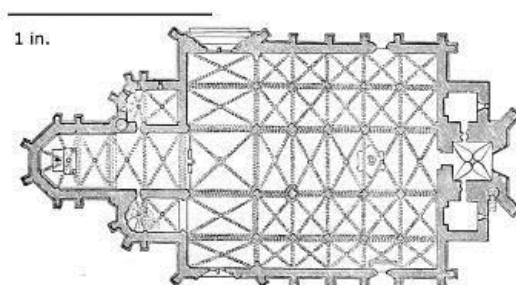


757. План церкви Святого Виктора в Ксантене. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

безвкусном виде, по крайней мере в нижней части. История здания не вызывает возражений, но узор окон и стен боковых проходов показывает, насколько изобретательно можно было неправильно использовать даже красивые детали начала 14 века. В часовне святого Вернера в Бахарахе, на Рейне, этого удалось избежать, и, насколько можно судить по сохранившемуся фрагменту, она, должно быть, если когда-либо была достроена, была одним из лучших образцов немецкого искусства в этой части страны. Неф собора в Мейсене, хотя и отмечен многими недостатками немецкого дизайна, по-прежнему является прекрасным примером хорошо продуманных деталей.



758. View of Maria Kirche at Mühlhausen. (From Puttrich, 'Denkmäler.')



759. Plan of Maria Kirche at Mühlhausen. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

Как чисто немецкий образец, ничто не может превзойти Церковь Марии в Мюльхаузене (гравюра на дереве № [759](#)). Неф почти квадратный, 87 на 105 футов, и разделен на пять

проходов четырьмя рядами колонн, поддерживающих своды, все на одном уровне. На западе находится тройной фронтиспис, а на востоке (гравюра на дереве № [759](#)) - три апсиды, которые образуют столь излюбленную композицию у немцев. Внешне его ослабление болезненно для человека, привыкшего к более трезвой работе французских архитекторов; но этот недостаток здесь не относится ни к чему подобному избытку, встречающемуся в других церквях. Внутренне эффект, безусловно, приятен, и в целом, пожалуй, есть несколько лучших образцов чисто немецкого дизайна в остроконечной архитектуре. Церковь Святого Власия в том же городе далеко не так хороша в этом стиле.

Эрфуртский кафедральный собор - здание с богатым орнаментом, но, хотя по частям оно обладает прекрасными деталями, все же оно демонстрирует стройность конструкции, которая так часто встречается в немецких готических зданиях. Церковь Святого Севера в том же городе напоминает церковь в Мюльхаузене, но обладает столь характерной группой из трех шпилей <sup>[334]</sup> над тем, что мы бы назвали трансептом — или непосредственно перед апсидой, — что он проиллюстрирован (Гравюра на дереве № [760](#)). Это определенно выглядит как прямой потомок древнеримской базиликанской апсиды, выросшей до готической высоты. Хотя это обычное явление в Германии, размещенное либо здесь, либо на западном фронте, я не знаю ни единого примера такого устройства ни во Франции, ни в Англии.





760. Церковь Святого Севера в Эрфурте.  
(From Puttrich, 'Denkmäler.')

сейчас, при ярком свете холодного дневного света, они лишены почти всех атрибутов настоящего искусства, и ни их размера, ни их конструктивного мастерства недостаточно, чтобы искупить их от порицания.

К тому же классу квадратных церквей со слегка выступающими алтарями относится Фрауэн Кирхе в Нюрнберге, одна из самых богато украшенных в своем роде, обладающая также треугольным притвором - еще одной особенностью, встречающейся только в Германии. Главные входы в соборы Ратисбона и Эрфурта соответствуют этому описанию — последний является самым богатым и смелым притвором в своем роде.

Одним из наиболее известных примеров смелой утонченности, до которой немцы с удовольствием доводили свои работы, является хор (гравюра на дереве № [724](#)), пристроенный в 1353 и 1413 годах к старой круглой церкви Карла Великого в Экс-ла-Шпель. Как мы теперь видим, эффект, безусловно, неприятный; но если бы эти высокие окна были заполнены раскрашенным стеклом, а стены и своды также раскрашены, эффект был бы совершенно иным. Возможно, тогда это можно было бы даже назвать красивым; но едва ли за единственным исключением все эти церкви теперь лишены этой самой необходимой части своей архитектуры, и, вместо того чтобы быть главной частью дизайна, окна теперь представляют собой всего лишь длинные щели в каменной кладке, придающие видимость слабости, не добавляя красоты или богатства орнаменту.

Те же замечания применимы к кирхе Николая в Цербсте и кирхе Петри в Горлице, обоим великолепным образцам этого позднего преувеличенного класса немецкого искусства.

По цвету их можно было бы восстановить, но

## ГЛАВА VI.

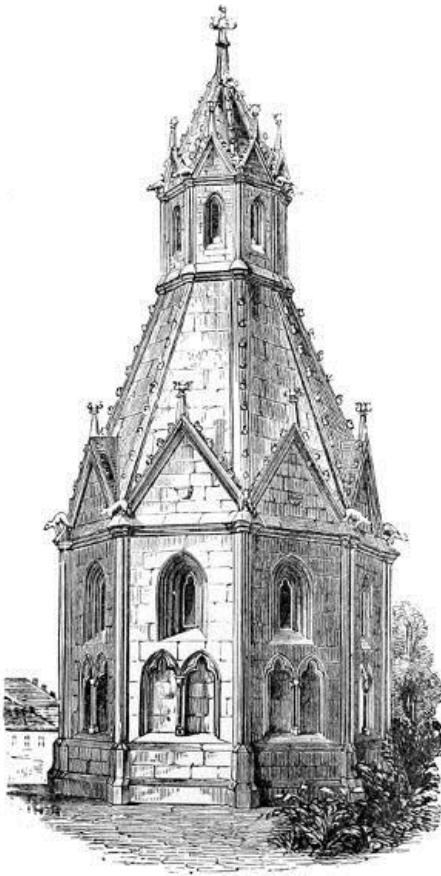
### Содержание.

Круглые церкви—Церковное убранство—Гражданская архитектура.

### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

IN Приняв заостренный стиль, немцы почти полностью отказались от своей старой излюбленной круглой формы; церковь Либфрауэн в Треве (гравюра на дереве № [695](#)) является едва ли не единственным действительно важным примером церкви в стиле, приближающемся к ротонде. Капитулы в Германии так же редки, как и во Франции, а те, что есть, обычно не имеют круглой формы ни в той, ни в другой стране. При кафедральном соборе в Мейсене есть баптистерий и один или два других незначительных примера в других местах; но самым приятным объектом этого класса является часовня Анны, пристроенная к главной церкви в Хайлигенштадте. Говорят, что он всегда был посвящен святой матери Богородицы, но потребовалось бы нечто большее, чем традиция, чтобы доказать, что изначально он не был спроектирован как баптистерий или усыпальница. Как бы то ни было, это один из самых приятных образцов своего класса, который где-либо можно найти, и настолько элегантный, что заставляет нас сожалеть о редкости подобных сооружений.

## ЦЕРКОВНАЯ УТВАРЬ.

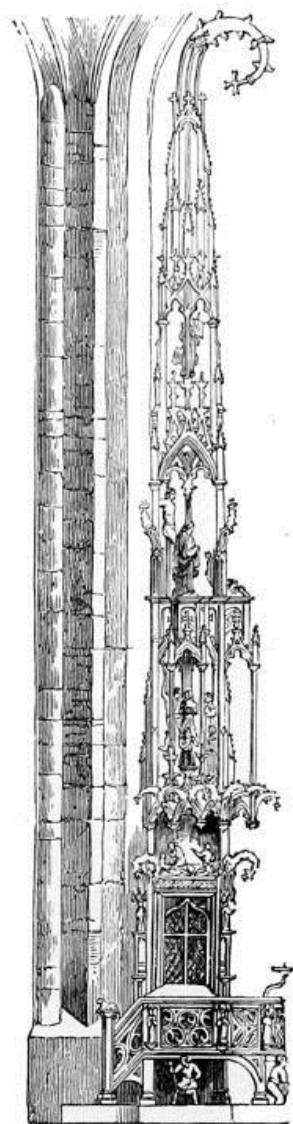


761. Часовня Анны в Хайлигенштадте. (From Puttrich, 'Denkmäler.')

Церкви Германии, как правило, не богаты архитектурным убранством. От колонны к колонне хора протянулись несколько чердачных перекрытий, подобных тому, что находится в церкви Мадлен де Труа (Гравюра на дереве № [669](#)); и хотя некоторые из ширм, отделяющих хоры церквей, богаты, они редко бывают хорошего дизайна. Эти двое в Наумбурге, пожалуй, не хуже любого представителя своего класса в Германии. Как правило, они использовались в качестве *лектория*— фактически кафедры — в церквях. Однако в большинстве случаев их заменяла отдельно стоящая кафедра в нефе, и есть множество примеров кафедр с богатой резьбой, но ни одной с красивым дизайном. В большинстве случаев они перегружены орнаментом, а многие из них изуродованы причудами и придирами, а также всеми причудами позднего немецкого искусства.

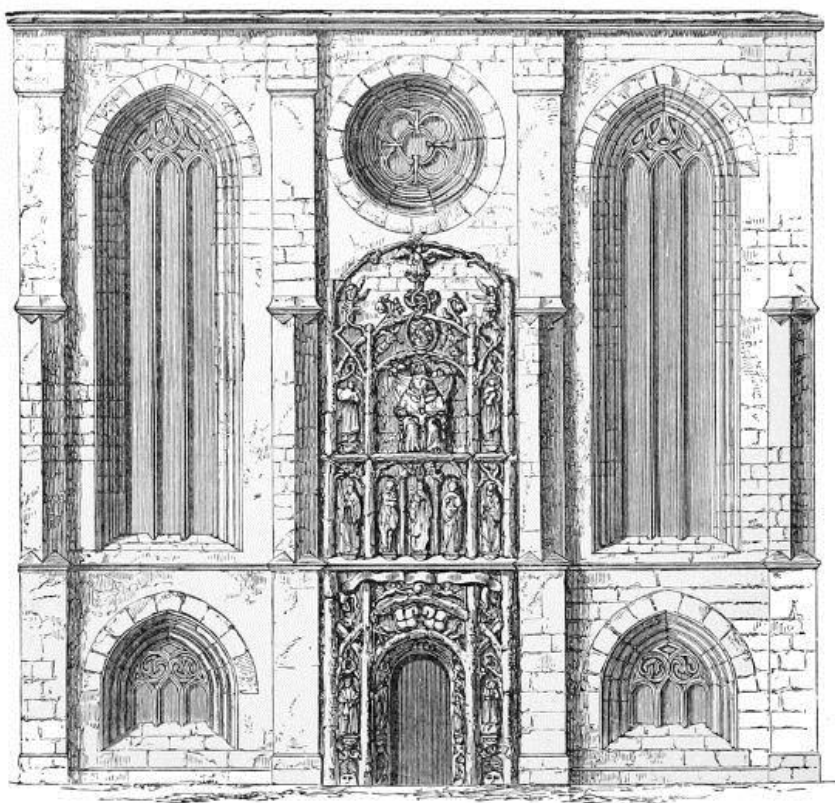
Шрифты редко бывают хорошими или заслуживающими внимания, а оригинальные алтари почти все были убраны либо из-за того, что они пришли в упадок, либо для того, чтобы освободить место для какого-нибудь более любимого устройства современности.

“Таинства Хойшен” (вместилище священных элементов Причастия) - это своеобразный предмет убранства, часто встречающийся в немецких церквях и в некоторых церквях Бельгии, хотя и очень редкий во Франции и неизвестный в Англии, но на который немецкие художники, по-видимому, потратили больше усилий, чем на почти любой другой предмет церковного убранства. Церкви Святого Лаврентия в Нюрнберге и Ульме, пожалуй, являются самыми необычными произведениями сложной архитектуры, когда-либо выполненными в камне, и немцы всегда считали их шедеврами искусства. Если бы они могли, то с удовольствием привнесли бы ту же экстравагантность во внешнее искусство: к счастью, стихии вынудили их ограничить их своим интерьером. Ничто, однако, не может показать более ясно, какова была тенденция их искусства и к чему они стремились, чем эти необычные сооружения, которые, несмотря на их абсурдность, учитывая их материалы, должны вызывать наше удивление, подобно концентрическим шарам китайцев. В какой-то степени они также вызывают наше восхищение легкостью и элегантностью их конструкции. Простота не является характерной чертой немецкого ума. Преодоленная трудность - это то, чем она гордится, а терпеливый труд - это не только средство, но и цель, и его выражение часто вызывает в Германии большее восхищение, чем более возвышенное или чистое искусство.



762. Sacraments Häuschen at Nuremberg. (Из Шапюи.)





763. Вход в церковь в Хемнице.

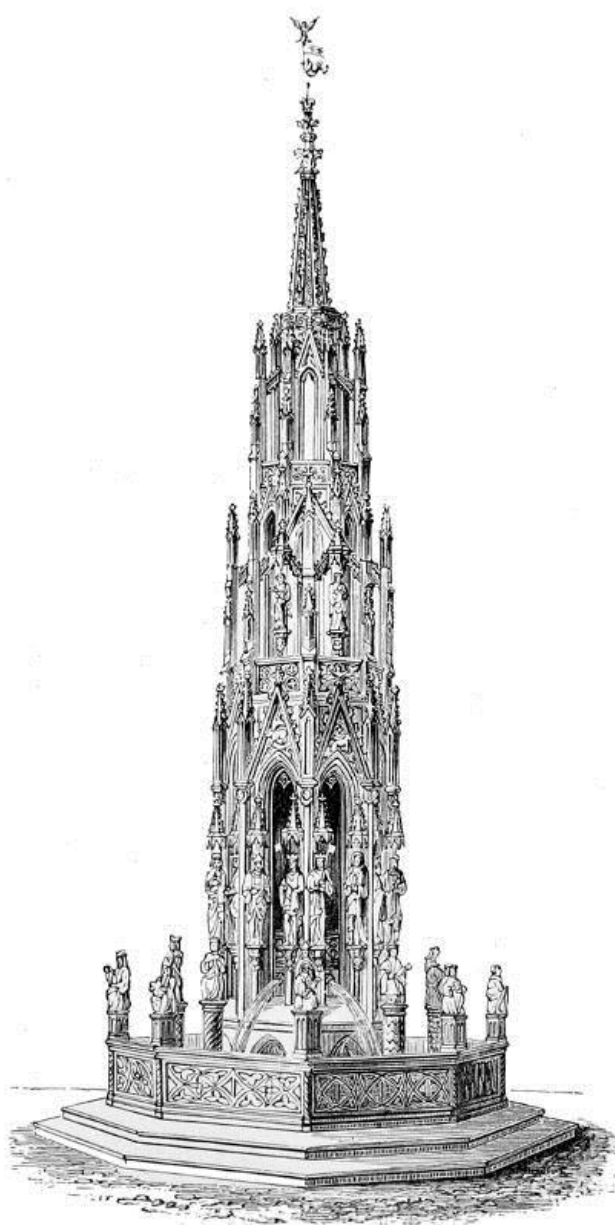
Едва ли можно сомневаться в том, что большая часть экстравагантности, которую мы находим в более поздней немецкой архитектуре, возникла в результате реакции художников по стеклу на строителей. Когда впервые широко распространилось расписное стекло, фигуры были сгруппированы или разделены архитектурными деталями, такими как ниши или навесы, буквально скопированные с каменных украшений самого здания. Однако вскоре художник, по крайней мере в Германии, отказался от необходимости копировать такие механические и конструктивные требования; он уменьшил размеры своих колонн, согнул и перекрутил шпили, вытянул свои навесы и вскоре изобрел для себя архитектуру, имеющую такое же отношение к каменной готике вокруг него, какое архитектура, изображенная на картинах Помпеи, имеет к храмам и зданиям, от которых она произошла. В Германии как художники, так и строители стремились к легкости, но в этом художник благодаря своему материалу мог легко превзойти каменщика. По сути каменный характер архитектуры вскоре был упущен из виду. Благодаря художнику наверху, черепки и листва капителей снова стали копиями листьев, а не общепринятыми изображениями природы, которыми они являются и должны быть во всяком истинном искусстве. Подобно сэру Джеймсу Холлу в наше время, спекулятивный ум в Германии, продвинувшись так далеко, вскоре предложил растительную теорию для всего искусства. Все эти этапы легко проследить в последовательности изготовления немецкого расписного стекла, сохранившегося до наших дней. Чем экстравагантнее и замысловатее был дизайн, тем больше им восхищались немцы. Поэтому было вполне естественно, что каменщики стремились к тому же стандарту и пытались воплотить в камне идеи, которые художники так успешно воплотили на простой поверхности стекла. Сложность задания была стимулом. Почти все абсурдности более поздних стилей можно более или менее проследить до этого источника, и если бы это того стоило или если бы это было то самое место, было бы легко проследить постепенный упадок истинного искусства по этой причине. Достаточно одного примера, взятого из церкви в Хемнице (Гравюра на дереве № [763](#)), где то, что было

обычным, возможно допустимым в стекле, представлено в камне настолько буквально, насколько это возможно. Когда искусство дошло до этого, его возрождение было невозможно среди людей, у которых подобными абсурдами можно было восхищаться, поскольку, как доказывает их частота, так оно и было. Какое падение все это демонстрирует в людях, которые изобрели старый округло-готический стиль рейнских и ломбардских церквей, которые до сих пор вызывают наше восхищение как простым величием своих деталей, так и внушительным величием всего их дизайна!

## ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Если немцам не удалось приспособить заостренный стиль архитектуры к простым формам и назначению церковных зданий, то у них было еще меньше шансов добиться успеха, когда они имели дело с более сложными конструкциями гражданских зданий. Редко бывает трудно придать определенный архитектурный характер и великолепие отдельному залу, особенно когда размеры значительны, материалы хороши и допускается определенное количество декора; но при объединении в единое целое ряда небольших помещений, предназначенных для различных целей, требуется большая осмотрительность, чтобы каждая часть выражала свое собственное назначение, и хороший вкус, чтобы предотвратить превращение целого в простое собрание разрозненных фрагментов. Этими качествами немцы того времени не обладали. Более того, похоже, что в 13-14 веках спрос на гражданские здания был на редкость невелик. Вполне вероятно, что свободные города не были организованы в той же степени, что в Бельгии, или не имели такого уровня обрабатывающей промышленности, который привел к возведению больших залов в этой стране; ибо, за исключением Kauf Haus в Майнце, до наших дней не дошло ни одного примера, который можно было бы назвать выдающимся с точки зрения архитектурного дизайна. Даже этого больше не существует, поскольку его снесли в 1812 году. Это было всего лишь небольшое здание, 125 футов в длину, 92 в ширину с одного конца и 75 с другого. Он был построен в лучшие времена немецкой остроконечной архитектуры и представлял собой приятный образец своего класса. В Кельне есть что-то вроде ратуши, Гюрзених, и похожий на башню фрагмент ратуши, оба построены в лучшую эпоху архитектуры; и в некоторых других рейнских городах есть произведения искусства, более или менее красивые в зависимости от возраста их деталей, но ни одно из них не выдерживает сравнения с бельгийскими зданиями того же класса.

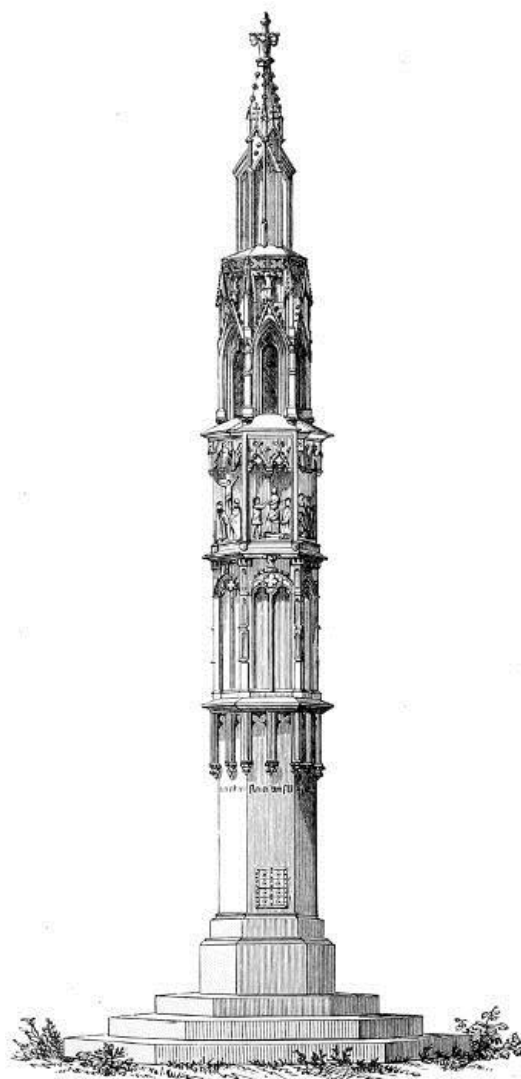
Некоторые из замков, в которых проживала феодальная аристократия того времени, безусловно, являются прекрасными и живописными зданиями, но они редко отличаются архитектурной красотой дизайна или деталей. Те же замечания применимы и к внутренним помещениям. Многие старинные дома с высокими остроконечными крышами на улицах очень искусно украшены и создают живописные сочетания сами по себе и друг с другом; но как произведения искусства мало кто может претендовать на внимание, и ни по форме, ни по деталям они не достойны восхищения.



764. Schöne Brunnen at Nuremberg. (Из Шапюи.)

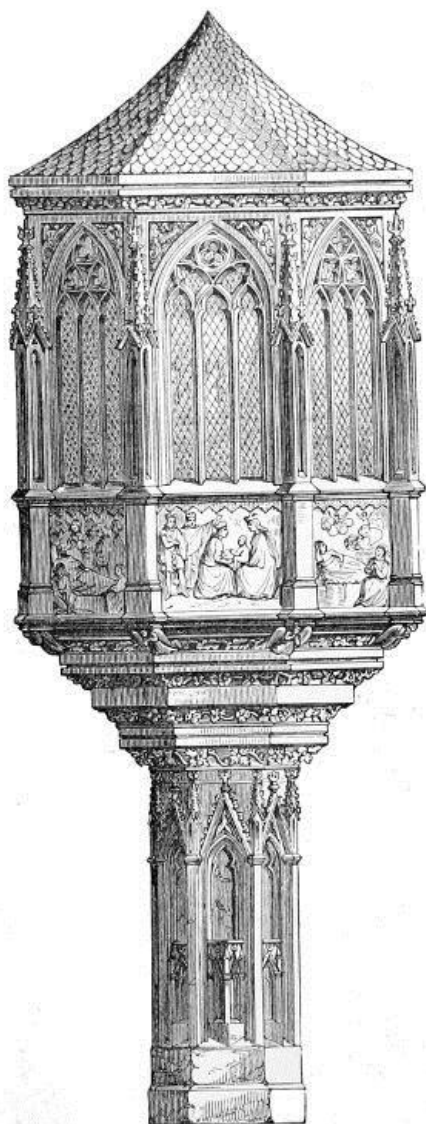
Среди более разнообразных памятников можно назвать весовую башню в Андернахе с ее огромным краном, демонстрирующим, как любой объект может стать архитектурным, если спроектирован со вкусом. Schöne Brunnen, или “Прекрасные фонтаны”, на рыночной площади в Нюрнберге - одно из самых выдающихся произведений немецкого дизайна из всех существующих. Он очень напоминает современные кресты, воздвигнутые нашим Эдуардом I. в память о его любимой королеве Элеоноре, но он больше и выше, скульптура лучше и лучше расположена, а весь дизайн, возможно, не имеет себе равных среди памятников своего класса. Легкость верхней части и ширина чаши у ее основания создают видимость устойчивости, что в значительной степени способствует ее эффекту.

Едва ли менее изящен этот крест, или “Тодтенлейхтер”, Фонарь смерти, на кладбище Клостер Нойберг, недалеко от Вены. Его высота составляет около 30 футов; выгравированная на нем дата - 1381 год. На высоте около 5 футов от земли есть небольшая дверь, а недалеко от вершины - камера с шестью застекленными окнами, в которые проникал свет.



765. Todtenleuchter at Kloster Neuberg.

Во Франции недавно было обнаружено и описано около десяти или двенадцати таких фонарей. В Германии примерно столько же, не считая бесчисленных маленьких ниш, в которые ставились лампы в церквях, что свидетельствует о распространенности в христианских странах обычая, который сейчас преобладает только среди мусульман, - зажигать ночью светильники на могилах святых или родственников, пока сохраняется память о них. Возможно, однако, наибольший интерес, связанный с их исследованием, представляет тот свет, который, как можно ожидать, эти иностранные примеры прольют на происхождение Круглых башен в Ирландии. Их форма мало чем отличается от той, что была в Клостер-Нойберге. Их назначение кажется таким же, хотя размеры ирландских башен значительно превышают любые аналогичные памятники, найденные на европейском континенте. <sup>[395]</sup>

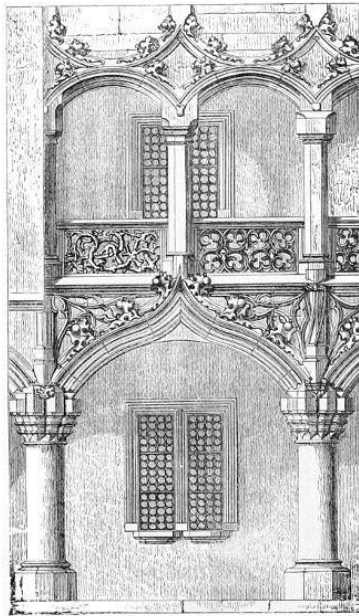


766. Эркер из дома священника Святого Себастьяна в Нюрнберге.

В городе Нюрнберг есть несколько домов, представляющих собой очень элегантные образцы искусства в деталях, хотя немногие из них сейчас, по крайней мере, представляют собой примеры законченного дизайна, достойного внимания. Два дома священников, или резиденции, пристроенные к церквям Святого Себастьяна и Святого Лаврентия, являются одними из лучших. Эркерное окно (гравюра на дереве № [766](#)) на фасаде первого дома является самой приятной деталью, которую можно найти в любом уголке Германии.

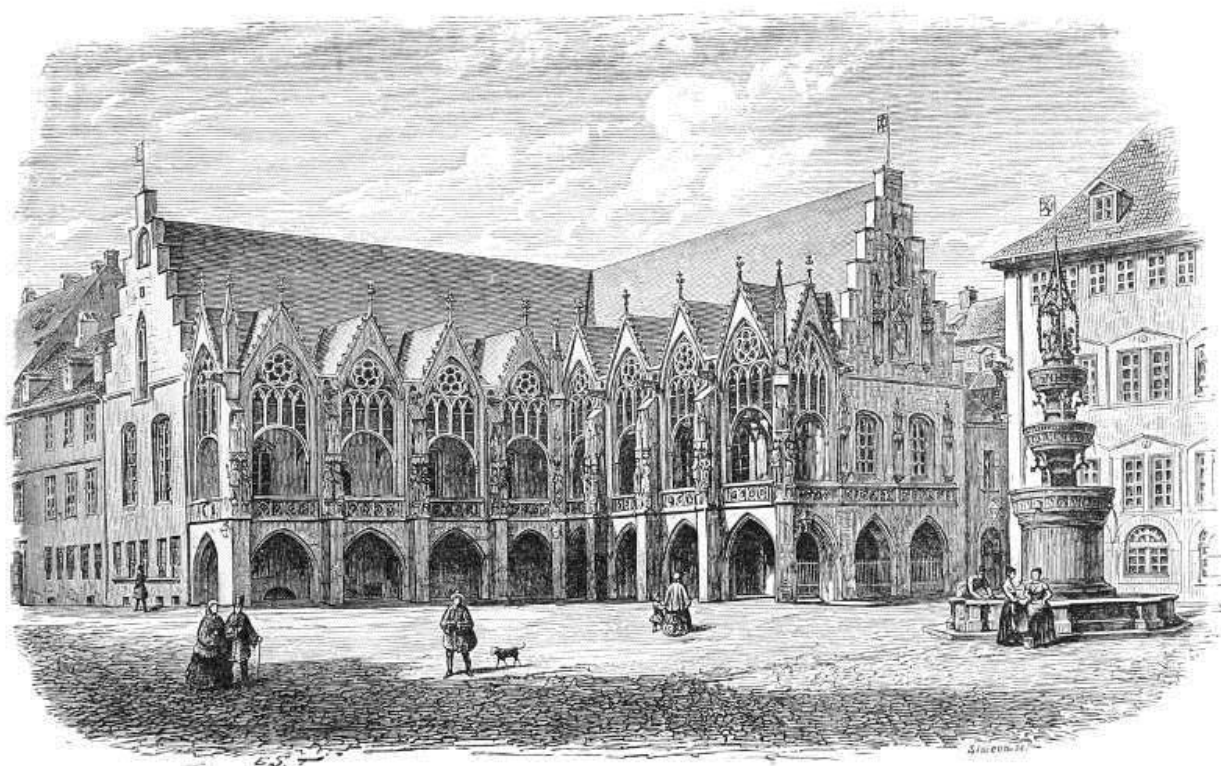
Однако более характерный образец можно увидеть в Брюке на Муре, в Штирии, где до сих пор сохранился большой дом, фасад которого украшен верандой в нескольких нишах, одна из которых представлена на прилагаемой гравюре на дереве № [767](#). Он состоит из двух этажей, в верхнем из которых в два раза больше проемов, чем в нижнем. Весь дизайн необычайно элегантен, но каждая деталь выдает позднюю дату (1505 год); и, более того, демонстрирует те специфически немецкие черты, которые так характерны для поздней готики в этой стране. Например, на нижнем этаже арка опирается на массивный декоративный элемент конструкции, сделанный из простого куска камня, который завершает конструкцию, но нарушает декоративность. Над ним у нас есть каменная балюстрада, имитирующая дерево в манере, которую так любили немцы, но которая, безусловно, неверна в принципе, как и во вкусе; но, несмотря на эти недостатки, мы не можем не сожалеть, что до нашего времени не дошло больше примеров того же класса.





767. Фасад дома в Брюк-ам-Муре.

Ратуша в Брауншвейге (гравюра на дереве № [768](#)) - одно из самых живописных и характерных из этих зданий, а также, возможно, самое художественное. Однако трудно примирить наши чувства с легкой аркой, поддерживающей ажурный орнамент верхней части верхней галереи. Если бы четыре стойки были опущены, они не препятствовали бы ни свету, ни воздуху в значительной степени, и если бы требовалось больше места для обращения к людям на площади, отсутствия центральной стойки было бы достаточно. Несмотря на это, это живописное и уместное здание, более чем любое другое, известное за пределами Фландрии. Фонтан, также расположенный справа от выреза, является приятным образцом в своем классе; немного тяжелее у основания, чем вполне соответствует стилю, хотя это недостаток с правой стороны.



768. Ратуша в Брауншвейге. (Из Розенгартена.)

Это правда, что во всех странах образцы домашнего искусства по очевидным причинам более подвержены изменениям и разрушению, чем произведения более монументального класса. Принимая это во внимание, Германия по-прежнему кажется более несовершенной, чем соседние страны, в области внутренней архитектуры в остроконечном стиле, и трудно отделаться от убеждения, что эта форма никогда не была полностью принята жителями этой страны, и что поэтому она, никогда не имевшая большого влияния на их чувства или вкус, рано вымерла, оставив лишь несколько замечательных образцов масонского мастерства в более монументальных зданиях, но очень мало свидетельств истинного искусства или глубокого знания истинных принципов архитектурного эффекта.



## ГЛАВА VII.

### СЕВЕРНАЯ ГЕРМАНИЯ.

(ПРИБАЛТИЙСКИЕ ПРОВИНЦИИ.)

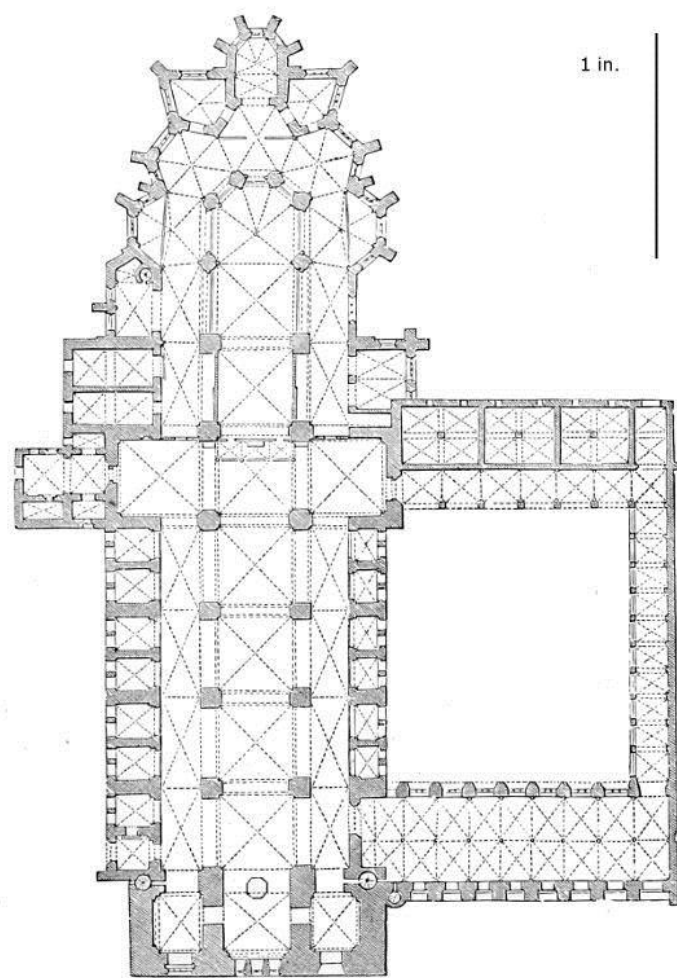
### КИРПИЧНАЯ АРХИТЕКТУРА.

#### Содержание.

Церкви в Любеке—в Бранденбурге—в Эрменланде—Замок в Мариенбурге.

Вдоль всего южного побережья Балтийского моря простирается обширная череда песчаных равнин, которые в настоящее время составляют большую часть королевства Пруссия с Ганновером и Мекленбургом, а также герцогствами Бранденбург и Брауншвейг. Этот район был в значительной степени возделан в средние века и включал в себя несколько городов большого коммерческого и политического значения, в которых до сих пор сохранились многие из их церковных и гражданских зданий.

На этих равнинах почти полностью отсутствует какой-либо камень, пригодный для строительства, и только кирпич использовался при возведении не только их домов, но и церквей и большинства монументальных зданий. Это обстоятельство привело к такому изменению характера архитектуры, что оправдывает рассмотрение прибалтийских провинций отдельно. Различия, которые очевидны, также могут быть в некоторой степени обусловлены этнографическими различиями расы, хотя нелегко сказать, насколько это может быть связано с этой причиной. В раннехристианские времена вся провинция была населена венедами, расой славянского происхождения; они были вытеснены тевтонскими расами, и их язык исчез, но их кровь все еще должна была остаться, и знание этого факта сразу же объяснило бы этнологу отсутствие искусства. Тевтонская раса, основанная на кельтском субстрате, создавала бы красоту из кирпичей, и конструктивные трудности не помешали бы развитию этого искусства. Но тевтонская формация, возвышающаяся над славянским основанием, - самое неудачное сочетание для архитектурного развития, какое только можно себе представить. Этого, добавленного к дефициту камня как строительного материала, более чем достаточно, чтобы объяснить особое отношение, с которым мы сталкиваемся на южных берегах Балтики.

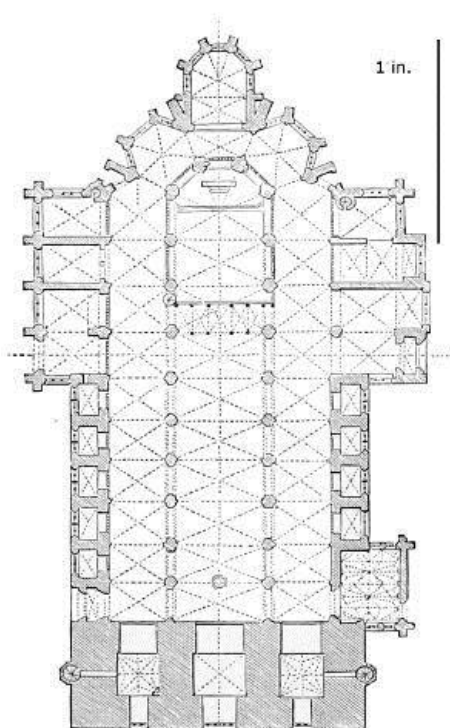


769. План кафедрального собора в Любеке. (Из Шлоссера и Тишбейна, "Denkmäle Lubeck".)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Это правда, что в руках таких утонченных и любящих искусство людей, как жители севера Италии, кирпичная архитектура может обладать значительной красотой. Из обожженной глины можно придать формы столь же элегантные и художественные, какие можно вырезать в камне; а различные цвета, которые легко придать кирпичам, можно использовать для формирования мозаики с самыми красивыми узорами; но для успешного выполнения всего этого требуются подлинная любовь к искусству и энергия в занятиях им, которую нелегко удовлетворить. Без этого возможности кирпичной архитектуры таковы, что она может быть выполнена самым обычным мастером, и лучше всего это делается в наименее художественных формах. Хотя это так, требуется очень сильное чувство к искусству, чтобы побудить кого-либо вкладывать мысль там, где в ней нет необходимости, и прерывать строительство в поисках форм красоты. В кирпичной архитектуре лучшими стенами являются те, у которых наименьшее количество разрывов и выступов, так что, если мы хотим получить рельеф и тень, они должны быть добавлены сами по себе; и более того, стены могут быть построены настолько тонкими, что они всегда должны казаться слабыми по сравнению с каменными стенами, и глубина рельефа становится почти невозможной.

Другой недостаток заключается в том, что кирпичное здание почти неизбежно предполагает внутреннюю отделку штукатуркой; и каждый знает, как легко повторять отливку одних и тех же орнаментов снова и снова, и наносить такие орнаменты где угодно и каким угодно способом без малейшей ссылки на конструкцию или приличия.

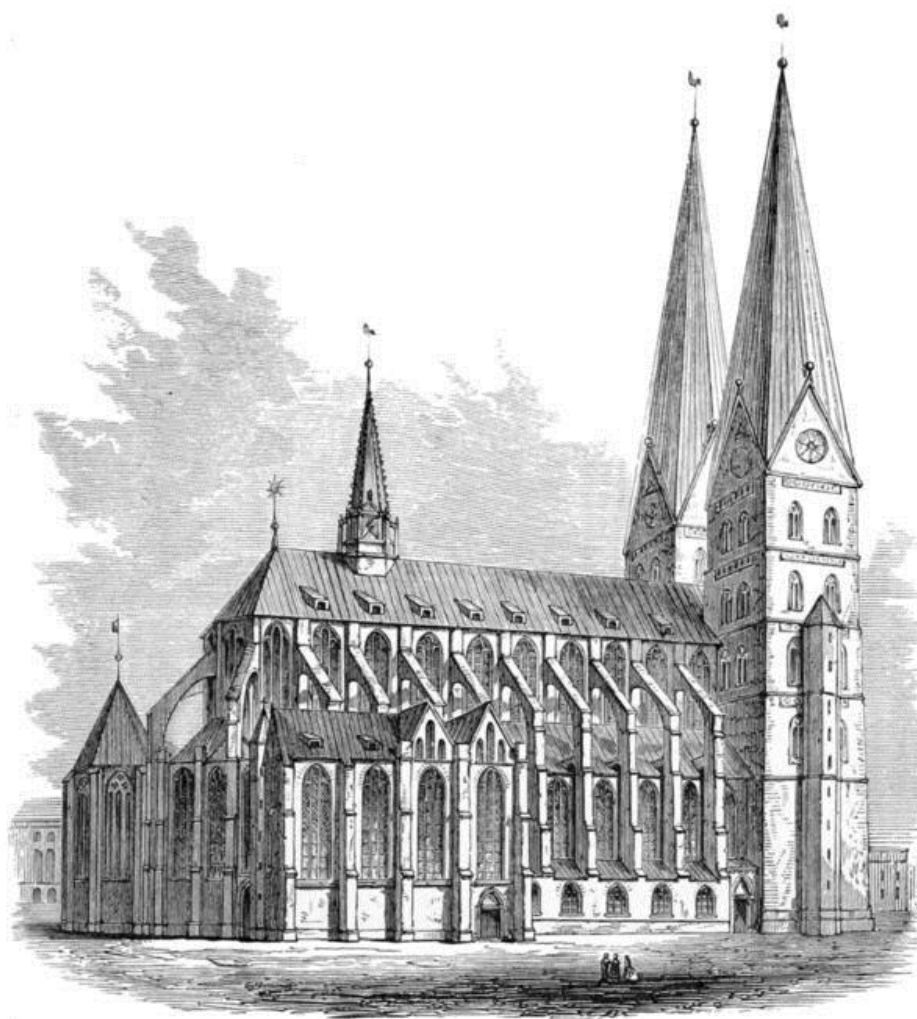
Всех этих искушений, конечно, можно избежать. Так поступали сарацины в Гранаде, любившие искусство ради него самого. В долине По их в значительной степени избегали, хотя народ, по сути, гораздо менее любящий искусство, чем мавры. Но легко предположить, что этот вкус и восприятие красоты оказывали меньшее влияние в долине Эльбы. Там общественные здания возводились настолько просто, насколько позволяли условия строительства, а украшения наносились только в той мере, в какой это было абсолютно необходимо, чтобы уберечь их от абсолютной простоты. Таким образом, церкви представляют по размерам богатство и население городов и были построены в стиле готической архитектуры, который преобладал во время их возведения; но тщетно искать в них какую-либо красоту каменных готических зданий того же периода, хотя разнообразие, которое они придавали своей лепной кирпичной кладке, и ловкость, с которой они обращались с ней, придавали ей характер, не лишенный интереса.



770. Plan of Marien Kirche,  
Lubeck. Масштаб от 100 футов  
до 1 дюйма

Основная группа церквей в округе находится в Любеке, который, возможно, в средние века был самым богатым городом на побережье Балтийского моря. Самым большим из них является Дом Кирхе, или кафедральный собор (гравюра на дереве № [769](#)), здание общей длиной 427 футов. Наружная ширина нефа составляет 120 футов. Своды трех нефов берут начало на одинаковой высоте, центральный - 70 футов. Высота боковых нефов немного меньше. Это, наряду с широким расстоянием между опорами, придает интерьеру бедный и голый вид. Хоры лучше, они вносят некоторое разнообразие в шевет; но даже они более скромные, чем в любом каменном здании, и демонстрируют всю бедность, столь характерную для этого стиля.

Мариенская кирха - более удачный образец в своем классе, хотя и не такой большой. Он имеет несколько более ранний возраст и построен в большей степени в соответствии с принципами готического дизайна. Центральный проход имеет высоту 130 футов. ; боковые проходы лишь вдвое меньше. Это позволяет разместить великолепную кладовую, которая, если ее заполнить витражным стеклом, скрасила бы плоскостность лепнины и общую бедность архитектуры интерьера.



771. View of Marien Kirche, Lubeck. (From Schlösser and Tischbein.)

Церковь Святой Екатерины меньше любой из этих, хотя примерно того же возраста, что и последняя упомянутая, и такого же хорошего дизайна. Он обладает несколько любопытной особенностью - имеет двойные хоры, расположенные один над другим, как у святого Гереона в Кельне (гравюра на дереве № [740](#)), но более полный и обширный, чем в этом примере. Весь нижний хор перекрыт сводом, а второй, на высоте 20 футов, образует верхний хор по всей его протяженности.

В Любеке есть несколько церквей поменьше, ни в одной из которых нет особенностей, которых нет в более крупных. Те же недостатки, которые характеризуют интерьер этих церквей, обнаруживаются и во внешнем виде. Мариенская кирха (гравюра на дереве № [771](#)) - лучшая из них в этом отношении, но, хотя ее очертания хороши, она далека от того, чтобы быть приятным образцом архитектуры. Две ее западные башни имеют форму, типичную для Любека. Их высота составляет всего 400 английских футов. по высоте и с такими размерами это должны были бы быть внушительные объекты, но они, конечно, таковыми не являются, являясь на самом деле настолько плохими образцами, насколько могли бы быть готические башни.

Как обычно в Германии, ни в одной из этих церквей нет дверей в западном конце, и главные входы во всех случаях боковые; один из пристроенных к собору представляет собой сложное и красивое произведение каменной архитектуры, но, по-видимому, это единственное, что вообще примечательно.

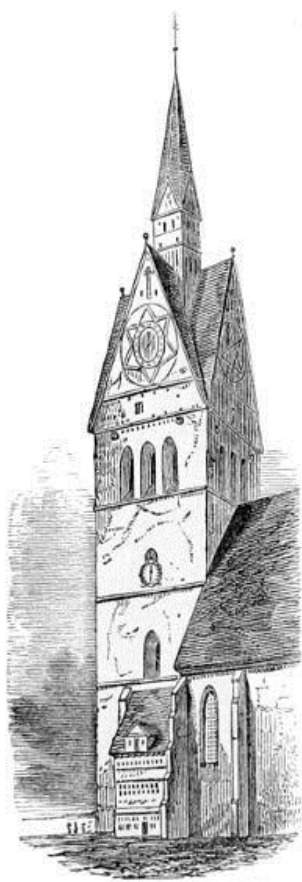
Некоторые из крестовых ширм покрыты резьбой, а дарохранительницы, или сосуды для священных элементов, как и в большинстве районов Германии, искусно орнаментированы. Они почти того же возраста и выполнены в том же стиле, что и нюрнбергские, одна из которых представлена гравюрой на дереве № [762](#).

В Данцике есть несколько больших церквей, очень похожих как по стилю, так и по расположению на церкви Любека. Главным из них является кафедральный собор, или Мариенская кирха, строительство которого в его нынешнем виде было начато в 1343 году и завершено в 1502 году. Его длина составляет 316 футов, ширина - 105, а трансепт простирается на 206 футов. Общая площадь церкви составляет около 42 000 кв. Футов, так что, хотя она и не входит в число самых больших, ее все же можно считать первоклассной церковью; и, будучи солидного возраста, она столь же эффективна по дизайну, как любая из кирпичных церквей провинции. У него есть одна башня в западной части высотой 230 футов.

Церковь Святой Екатерины частично старше кафедрального собора, поскольку была основана в 1185 году, хотя в последующий период она была в значительной степени перестроена. Его размеры в нынешнем виде составляют 210 футов в длину и 120 футов в ширину. Ни эта, ни какая-либо другая церковь города, по-видимому, не имеют каких-либо примечательных особенностей дизайна или конструкции, достойных упоминания.

Другие церкви меньшего значения, но схожего стиля находятся в Марианской кирхе и Святом Николае в Штральзунде; в Марианской кирхе в Старгарде, западный фасад которой богато украшен лепным кирпичным орнаментом; в церквях Висмара, в Марианской кирхе в Пренцлау, где западный фронтон самый сложный в Северной Германии, и в других церквях в Ной-Бранденбурге, Анкламе и других городах.

Форма церковной башни, найденная в Люнеберге, да и вообще в округе, является модификацией церковной башни в Падерборне (гравюра на дереве № [706](#)), и хорошо иллюстрируется таковой на Кеблингерштрассе в Ганновере (гравюра на дереве № [772](#)). Это честное и целеустремленное произведение архитектуры, но без особых претензий на красоту дизайна.



772. Башня на  
Кеблингерштрассе,  
Ганновер.

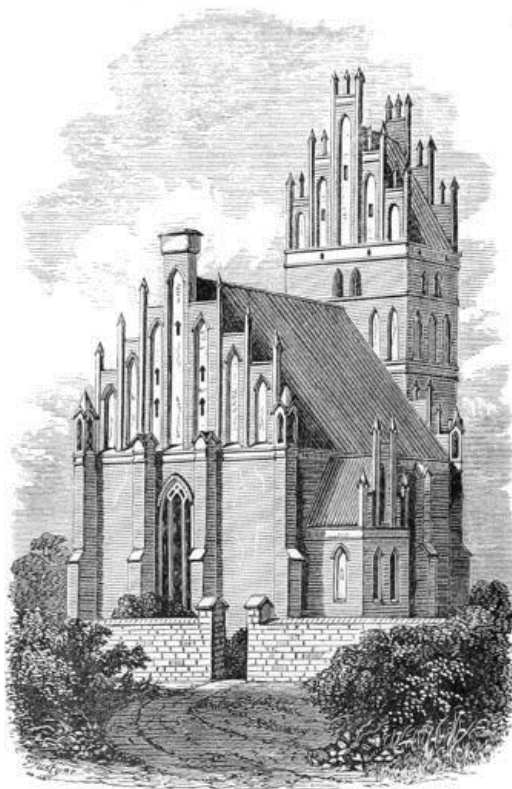




773. Церковь во Фрауэнбурге. (From Quast, 'Denkmäler der Baukunst in Ermeland'.)

Дальше на восток, в Эрмеланде, как раньше называли Восточную Пруссию, есть много кирпичных зданий, которые своей живописностью и уместностью формы наполовину обезоруживают критика. Среди них, например, такая церковь, как Фрауэнбургская (Гравюра на дереве № [773](#)), с ее легкими изящными шпилями и кирпичным ажуром фронтонов, является объектом если не величия, то, по крайней мере, значительной красоты сама по себе, и в данном случае она объединена со многими другими, образуя более живописное сочетание, чем обычно можно встретить на берегах Балтики. Сама церковь имеет 300 футов в длину и 80 в ширину и имеет три нефа одинаковой высоты, но неодинаковой ширины. Его худший недостаток заключается в простоте и объеме восьмиугольных опор, поддерживающих свод.

Следующая иллюстрация церкви в Сантоппене (гравюра на дереве № [774](#)) относится к типу, бесконечно более распространенному в Эрмеланде. В работе Кваста<sup>[396]</sup> приведены несколько десятков церквей, лишь незначительно отличающихся от этой по дизайну, но во многих западная башня больше похожа на многоэтажный склад, чем на здание, предназначенное либо для украшения, либо для любого церковного использования. Все они, однако, обладают некоторым характером и очарованием из-за своей новизны, будучи очень непохожими ни на что другое.

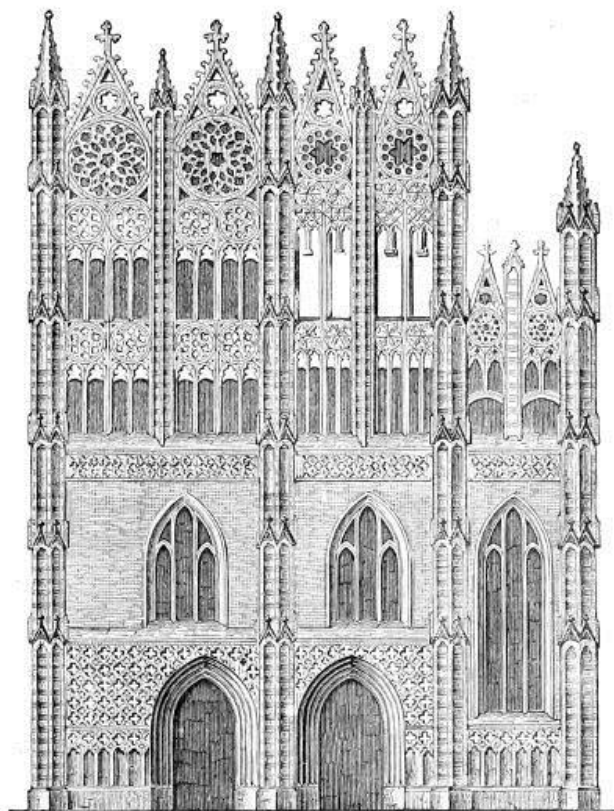


774. Вид на церковь в Сантоппене. (Из Кваст.)

Церковь Мариен в Бранденбурге (гравюра на дереве № [775](#)) демонстрирует этот стиль, доведенный до крайности, что делает его почти причудливым. Нижняя часть не вызывает возражений, орнамент вокруг дверей и под окнами уместен и хорошо расположен; но сами окна слишком простые даже в этом стиле, а орнамент над ними не является ни конструктивным, ни элегантным. Здание может быть либо жилым, либо гражданским зданием, либо чем-либо еще, а также церковью, и трудно определить, по какому принципу разнообразен или устроен дизайн. В настоящем Искусстве мотив очевиден с первого взгляда, и так должно быть всегда.

В Гамбурге пожары и улучшения, последовавшие за современной деятельностью и процветанием, почти уничтожили все наиболее важные здания, которые когда-то украшали этот город.

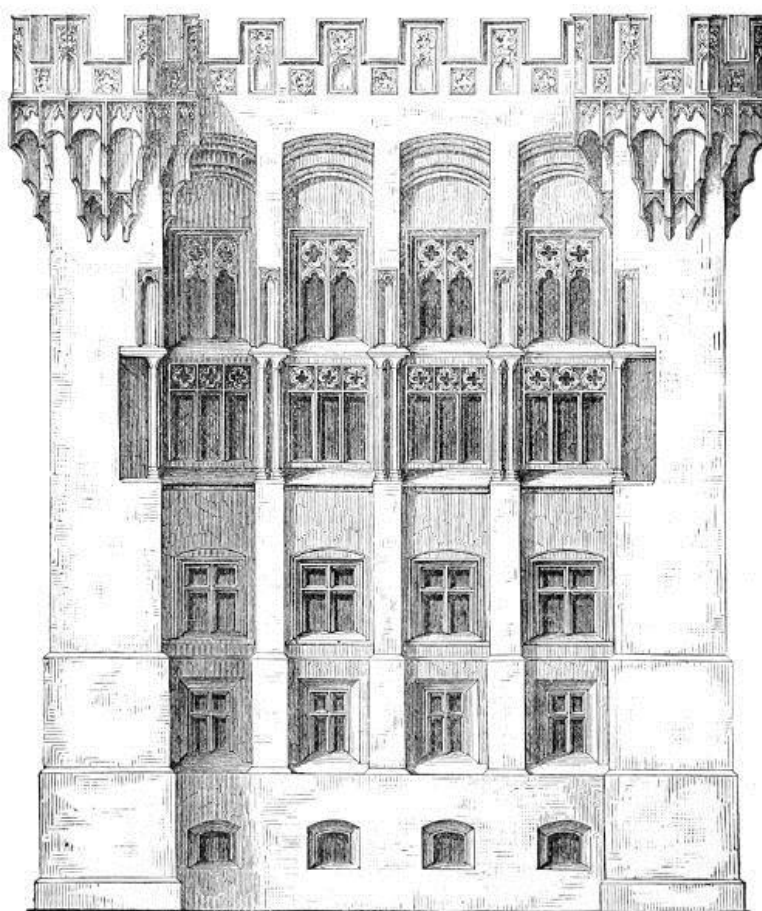




775. Façade of Marien Kirche, Brandenburg. (Из Розенгартена.)

В Кенигсберге, на противоположной окраине района, кажется, мало что примечательного, за исключением собора с огромным фасадом из кирпичной кладки, украшенным глухими арками, но без малейших претензий на красоту ни внутри, ни снаружи.

ГРАЖДАНСКИЕ ЗДАНИЯ.



776. Фасад Рыцарского зала в замке Мариенбург. (Из Розенгартена.)

Самым примечательным среди гражданских зданий провинции является замок в Мариенбурге, который на протяжении почти полутора столетий был резиденцией магистров некогда могущественных рыцарей Тевтонского ордена. Старый замок был построен в 1276 году, средний замок - в 1309 году, так что он принадлежит к лучшей эпохе готического искусства и, будучи наполовину дворцом, наполовину замком, должен обладать достоинством и величием. Однако во всех деталях он выдает недостатки кирпичной архитектуры этой провинции и, хотя и любопытен, определенно некрасив. Все окна имеют квадратную форму, хотя и украшены ажурными узорами, а своды главных помещений сами по себе лишены изящества и не соответствуют линиям проемов; даже смело выступающие механизмы, которые в каменной архитектуре обычно придают такое достоинство зданиям с зубчатыми замками, здесь не производят такого эффекта из-за разреженности деталей и слабости их кажущихся опор.

Ратуша в Любеке впечатляет своими размерами и необычна тем, что пытается добиться высоты и величия, поднимая главную стену здания высоко над крышей, и там, где для нее невозможно предположить никакого утилитарного назначения. Действительно, в провинции мало городов, в которых не было бы крупных гражданских зданий, но во всех случаях они менее художественны, чем сами церкви; и, хотя они внушительны из-за своей массы и интересны из-за своего возраста, вряд ли достойны внимания как образцы архитектурного искусства.

Город Люнебург сохранил не только свои общественные здания, но и уличную архитектуру, почти такую, какая осталась от средневековья; а его причудливые фронтоны,

странные башни и шпили придают ему живописный и интересный характер, но его нельзя назвать красивым.

Ратуши Тангермюнде, Ростока и Штральзунда имеют фасады, схожие по стилю с фасадами Любека. Во всех этих случаях, как правило, эти фасады представляют собой всего лишь декоративные экраны, которые, как и церкви в Италии, возвышаются высоко над крышами главного здания. Ратхаус в Штральзунде увенчан шестью высокими фронтонами с большими круглыми отверстиями в них, обращенными к небу, так что нет никаких попыток что-либо скрыть, вероятно, дело в том, что, гордясь своим мастерством в лепке кирпичной кладки и тем, что повторение было простым и недорогим, они не довольствовались небольшим возвышением, которое давала им высота их зданий. В этом отношении Ратхаус в Ганновере является исключением, и здесь декоративные элементы ограничены фронтонами главного зала и высокими мансардными окнами — глубокими фризами или полосами рельефных терракотовых пластинчатых украшений в окнах большого зала и (в отличие от простой кирпичной кладки двух нижних этажей) продуманными деталями фронтонов и мансардных окон, которые разделены вертикальными контрфорсами, расположенными под углом, состоящими из пяти или шести полукруглых стволов, сгруппированных вместе и чередующихся полосами из желтого и зеленого глазурованного кирпича. Эффект этих ярких цветов, должно быть, был несколько поразительным, когда здания были новыми, но в тех частях, где они не подвергались реставрации, их блеск был приглушен временем, и теперь они производят гармоничное и приятное впечатление.

Наиболее интересной серией сооружений в балтийских провинциях являются городские ворота, которые представляют собой не только чрезвычайно живописные объекты как по очертаниям, так и по цвету, но и демонстрируют большую изобретательность и разнообразие форм. Среди наиболее важных можно отметить Гольштейн-Тор и Бург-Тор в Любеке; двое ворот в Стендале и четыре ворот в Ной-Бранденбурге.

Поскольку только что перечисленные примеры представляют собой типы лучших зданий, которые существуют в провинции, их достаточно, чтобы охарактеризовать стиль и в то же время показать, как много можно сделать даже с учетом ограничений, налагаемых отсутствием камня. Поскольку в Средние века многие города были густонаселенными и богатыми, в них, конечно, были большие и удобные церкви; и хотя им не хватает тех высоких качеств, которые мы находим во французских соборах, их размеры и совершенство сводов делают их вполне достойными изучения.

В дополнение к упомянутым выше зданиям, во многих их городах, таких как Анклам, Любек, Данцик и других, можно найти прекрасные образцы острого стиля ганзейской архитектуры.

## КНИГА VI.

### ГЛАВА I.

#### СКАНДИНАВИЯ.

##### Содержание.

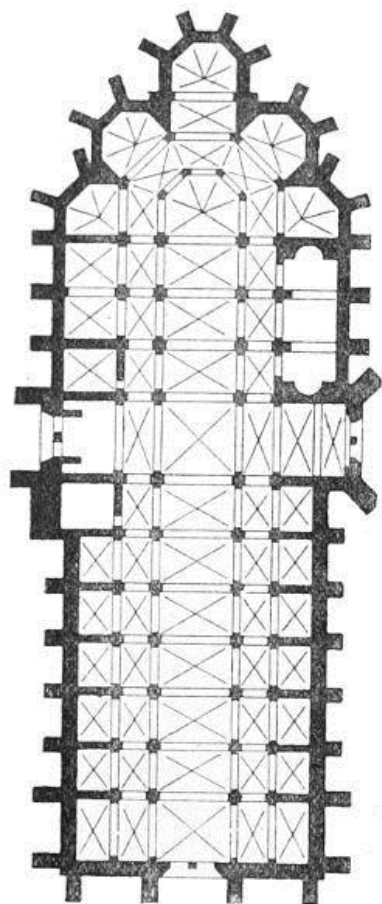
Швеция—Норвегия—Дания—Готланд—Круглые церкви—Деревянные церкви.

Ни один из тех, кто слышал все, что говорилось и писалось в Германии перед последней войной о “Шлезвиг-Гольштейнском Штамм-вервандте”, не может усомниться в том, что, миновав Эйдер, направляясь на север, он войдет в новую архитектурную провинцию. Однако он должен быть крайне скуден в этнографических знаниях, если рассчитывает найти что-либо оригинальное или красивое в стране, населенной расами такого чисто арийского происхождения. Если в жилах шведов или датчан есть хоть капля финской или лакской крови, то она, должно быть, высохла очень рано, поскольку ни в одном из их архитектурных решений нельзя обнаружить никаких следов ее воздействия; если, конечно, мы не должны приписывать ей ту особую любовь к круглым формам, которая так характерна для их ранних церквей и которая, возможно, произошла от круглых насыпей и каменных кругов, которые использовались в Швеции до конца 10 века. На самом деле страна была обращена в христианство только в правление Улофа Скот конунга — с 1001 по 1026 год; и тогда, и долгое время после этого, была слишком бедна и малонаселенна, чтобы нуждаться в каких-либо архитектурных сооружениях, и когда они начали возводиться, доминирующей расой была та, которая никогда не проявляла никакой реальной симпатии к искусству ни в одной части мира.

#### ШВЕЦИЯ.

Крупнейшим и наиболее важным памятником в провинции является кафедральный собор Упсалы (гравюра на дереве № [777](#)) размером 370 на 330 футов, хотя его вряд ли можно приводить в пример скандинавского искусства; ибо, когда шведы в конце 13 века (1287 г.) решили возвести собор, достойный их страны, они наняли француза по имени Этьен Боннейль, чтобы он разработал проект и руководил его возведением. Этим он занимался до самой своей смерти, хотя насколько далеко продвинулась работа в то время, сейчас узнать невозможно. Церковь имеет всего 330 футов в длину и 145 в ширину, с двумя западными башнями и главным порталом между ними. Все здание построено из кирпича, за исключением дверных проемов, фронтона северного трансепта, внутренних колонн и некоторых мелких декоративных деталей. Строительство велось в течение 200 лет,<sup>[32]</sup> и

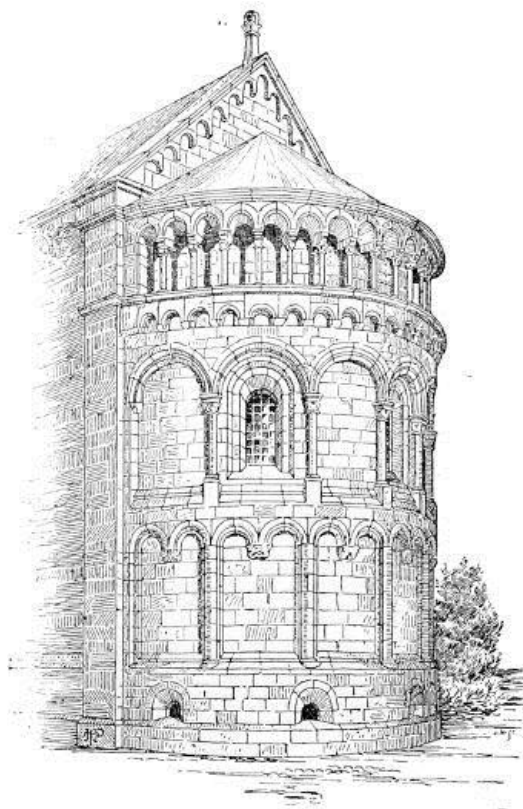
после смерти Боннеля французские принципы детализации были нарушены; и, в дополнение к этому, верхние части западных башен были перестроены в течение прошлого столетия, и имели место другие повреждения, так что здание вряд ли сочтут достойным посещения дальше на юг, и оно примечательно здесь только подлостью своих соперников.



Церковь в Линчепинге (1260-1500) стоит на втором месте по значимости после церкви в Упсале. Однако внешне у него нет западных башен или других украшений, но в остальном он намного превосходит последний по интересу и красоте своих деталей. Говорят, что он был основан в 1150 году, и самыми старыми его частями являются трансепт и перекресток хоров, где полукруглые арки опираются на опоры с угловыми валами и полуцилиндрическими колоннами. В начале 12 века неф был продолжен, работы, по словам мистера Перри, растянулись на длительный период, поскольку в западном конце нефа работы такие же поздние, как и все работы в Упсале. Настенные аркады в северном и южном проходах отличаются смелым дизайном, благородной лепкой и резьбой. Строительство хора с тремя восточными приделами было начато в конце 13-го или начале 14-го века, но завершено только в 1499 году.

Лундский собор одновременно старше и лучше любого из этих зданий. Строительство было начато, по-видимому, около 1072 года и освящено в 1145 году архиепископом Эскиллом, который руководил его строительством и которому можно приписать его чисто немецкий характер, поскольку он вырос в Хильдесхайме. Церковь была великолепно отреставрирована, но, к сожалению, слишком рано, чтобы сохранить большую часть своих исторических особенностей.

777. План кафедрального собора в Упсале.



778. Апсида Лундского собора. С рисунка мистера Тэвенора Перри.

Церковь Святого Николая в Эребру интересна главным образом своим сильным сходством с английской работой. Прекрасное южное крыльцо имеет сильное сходство с ныне разрушенным крыльцом Святой Марии Овери, опубликованным в работе мистера Доллмана,<sup>[398]</sup> и не отличается от крыльца северного трансепта Вестминстерского аббатства.

Есть и другие церкви в Швеции, в Вестерасе, Стрегнасе и Або в Финляндии, все большие<sup>[399]</sup> — около 300 футов к востоку и западу, от 100 до 120 в ширину — и основаны в 12-13 веках; но, как и неф в Лунде, они так часто менялись и улучшались в течение последних 600 лет, что от первоначального дизайна осталось очень мало: что бы это ни значило. однако в их нынешнем состоянии они вряд ли достойны упоминания.

Пожалуй, самыми приятными объектами в Швеции являются сельские церкви с их высокими деревянными шпилями и отдельно стоящими колокольнями. Если они и не обладают особой архитектурной красотой, то, во всяком случае, представляют собой настоящие целенаправленные сооружения, самым простым образом выражающие то, для чего они предназначены, и с их сопровождением всегда образующие приятную группу.





779. Старая сельская церковь и колокольня. (Из Marryat, "Один год в Швеции".)

### НОРВЕГИЯ.

Норвежцам повезло больше, чем датчанам или шведам, поскольку в Трондъеме находится национальный собор, представляющий огромную красоту и интерес даже в его нынешнем разрушенном состоянии.

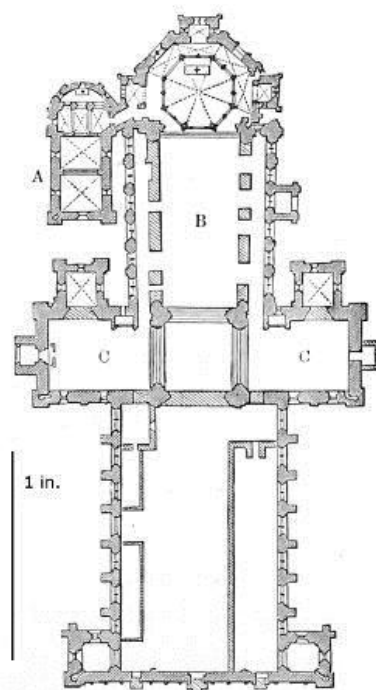
Его историю легко понять, сравнив местные традиции со стилем самого здания. Между 1016 и 1030 годами святой Олаф построил церковь на том месте, где сейчас стоит церковь Святого Климента, отдельно стоящее здание на севере, показанное на плане на А (Гравюра на дереве № [780](#)). Он был похоронен немного южнее своей собственной церкви, где сейчас находится главный алтарь собора. Между 1036 и 1047 годами Магнус Добрый возвел небольшую деревянную часовню над могилой святого Олафа; и вскоре после этого Харальд Хаардрааде построил каменную церковь, посвященную Богородице, сразу к западу от нее, по адресу в. Эта группа из трех церквей находилась в таком состоянии в течение последовавшего за этим смутного периода. С восстановлением мира в 1160 году архиепископ Эйстин приступил к строительству большого трансепта с с к западу от часовни Богородицы и, вероятно, завершил его примерно в 1183 году. В то время либо он, либо его преемник перестроили церковь Святого Климента в том виде, в каком мы ее сейчас находим. В течение следующих шестидесяти или семидесяти лет вся восточная часть собора была перестроена, усыпальница или святилище была присоединена к апсиде церкви Пресвятой Богородицы, как было объяснено в "Разговоре о происхождении французского chevet" (стр. 73). В 1248 году архиепископ Сигурд начал строительство нефа, но был ли он когда-либо завершен или нет, ни в коем случае нельзя сказать наверняка. В 1328 году церковь пострадала от пожара, и, должно быть, именно после этого происшествия внутренний ряд колонн в круглой части был перестроен в стиле наших ранних Эдвардсов.

Завершенная таким образом церковь стала одной из крупнейших в Скандинавии, ее внутренняя длина составляла 350 футов, ширина хора - 64, а нефа - 84 фута. Но его величайшее достоинство заключается скорее в деталях, чем в размерах. Ничто не может сравниться с богатством, с которым в большом трансепте использована лепнина. Его использование здесь настолько энергично и художественно, что можно почти заподозрить, что это было его родное место и что оно было заимствовано из какой-то деревянной архитектуры, обычной в этой стране, прежде чем быть переведенным на каменную.

Величайшей достопримечательностью этого места является дом-усыпальница в ист-энде. Внешне он представляет собой смелый стиль архитектуры, напоминающий раннеанглийский.<sup>[400]</sup> Внутренне это купол диаметром 30 футов, поддерживаемый рядом колонн, расположенных восьмиугольно, и все детали соответствуют деталям лучшего периода декорированной архитектуры.

Как видно из плана (гравюра на дереве № 780), архитектору было трудно выполнить все эти перестройки, чтобы старые и новые части хорошо сочетались друг с другом, и, как следствие, стены редко бывают прямыми или параллельными друг другу, и, что самое необычное, хоры расширяются к востоку. Это, однако, не доведено до такой степени, чтобы быть недостатком, и с двойным рядом столбцов по центру вряд ли было бы воспринято, а если бы и было воспринято, эффект был бы скорее приятным, чем иным.

Если бы западный фронт был завершен, он был бы одним из самых красивых, какие только можно найти, не только по своей протяженности (120 футов), но и по богатству и красоте деталей, относящихся к самому лучшему периоду искусства — примерно к 1300 году. По дизайну и деталям он очень напоминает красивый фасад Уэллского собора. Как и остальная часть собора, сейчас он находится в очень разрушенном состоянии, и, как будет видно из вида (Гравюра на дереве № 781), все здание настолько деформировано внешне современными пристройками, что о его первоначальном виде можно судить только при тщательном изучении деталей.



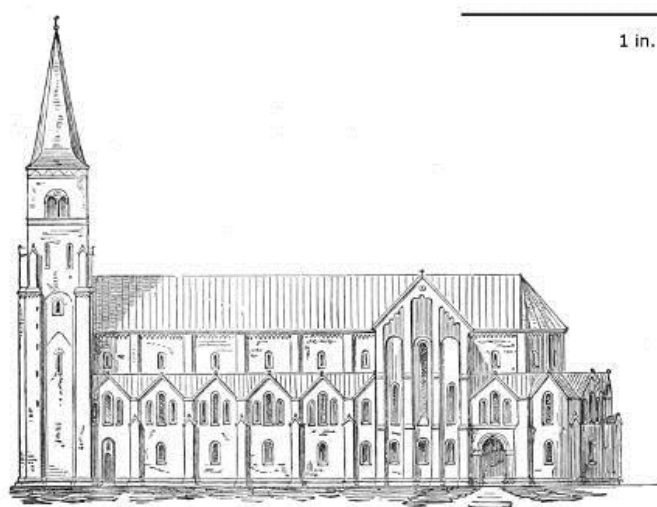
780. План Трондъемского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



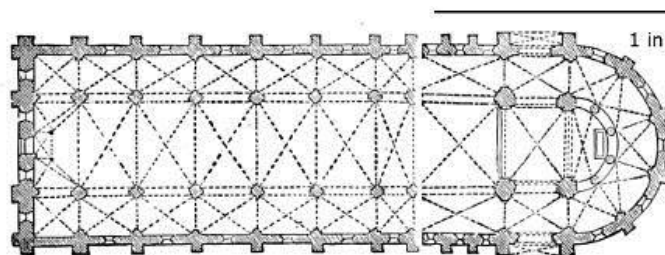
781. Вид на кафедральный собор Трондхъема.<sup>[401]</sup>

## ДАНИЯ.

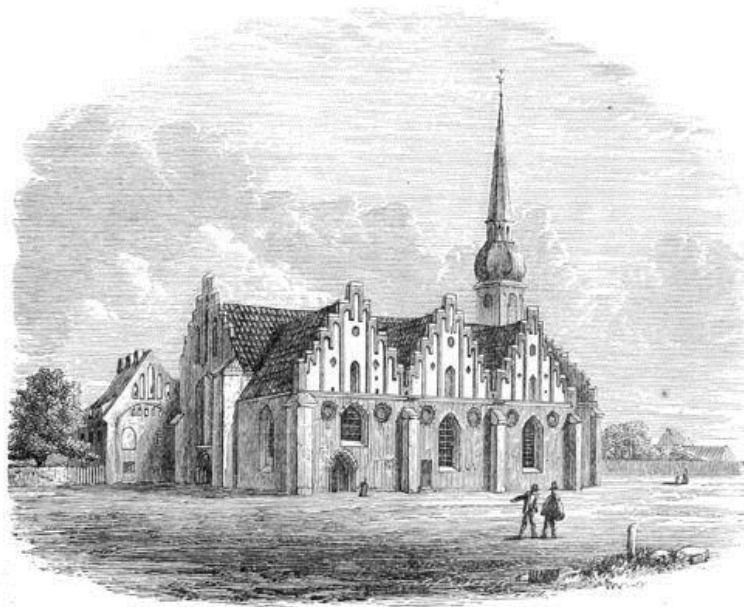
Самая интересная церковь в Дании находится в Эскильде, в Ютландии, которая в настоящее время является усыпальницей королей и главным кафедральным собором страны. Первоначальная церковь была основана в 1081 году и тогда, по-видимому, имела круглую форму и те же размеры, что и восточная оконечность нынешнего здания. Это последнее было начато после середины 12 века и, по-видимому, не было завершено в том виде, в каком мы сейчас это видим, до конца 13 века. Восточная оконечность, вероятно, представляет собой перестроенную половину старой круглой церкви, требуемое расширение пространства было достигнуто за счет значительного увеличения длины в западном направлении.



782. Высота над уровнем моря. (От Стин Фриис.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



783. План церкви в Рескилде. (Из Стин Фрииса.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

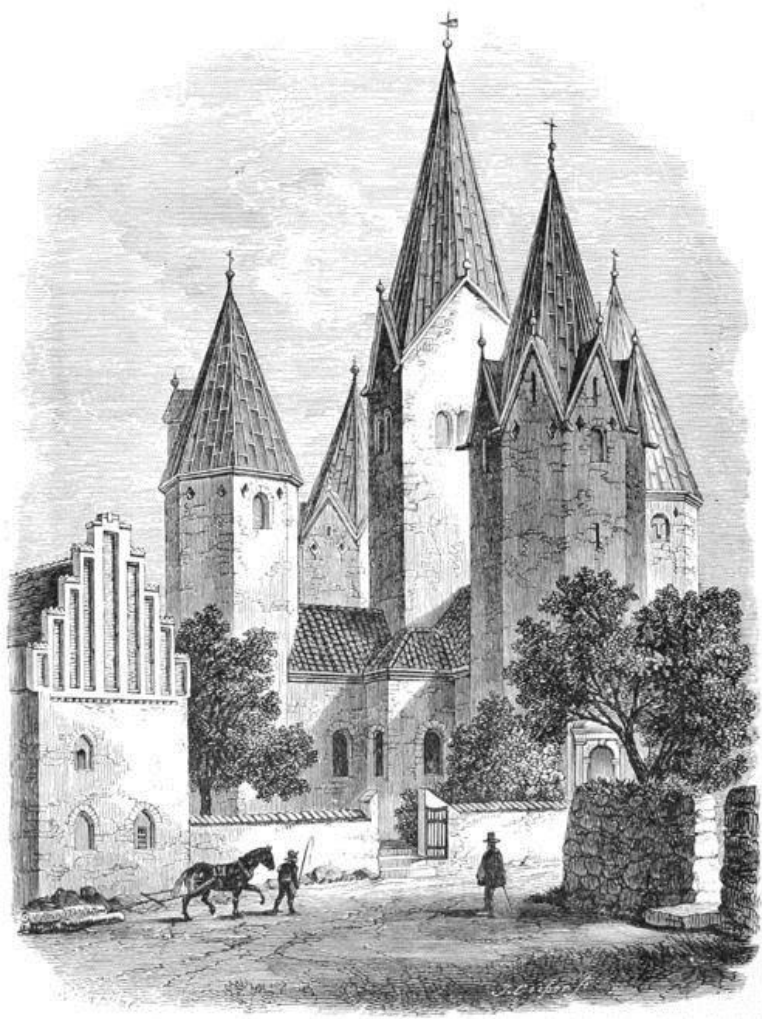


784. Frue Kirke, Aarhus. (Из книги Марриата "Ютландия и Датские острова".)

Его общие размеры, как показано на плане (гравюра на дереве № [783](#)), составляют 265 футов в длину и 75 в ширину внутри. Вся площадь составляет всего около 24 000 кв. футов, и, следовательно, не более половины площади большинства английских соборов.

С высоты (гравюра на дереве № [784](#)) он кажется простым и элегантным по своему дизайну и содержит в себе зародыши многого из того, что впоследствии было найдено в церквях по соседству, особенно в ряде небольших фронтонов вдоль боковых проходов, обозначающих снаружи каждый пролет нефа.<sup>[402]</sup> Такое расположение почти повсеместно на Севере Германии, но редко, если вообще когда-либо, встречается во Франции или Англии.





785. Церковь Каллундборга. (Из книги Марриата "Ютландия и Датские острова".)

В Арусе есть несколько похожая церковь, построенная примерно в 1200 году, но несколько больше - 300 футов в длину и 80 в ширину. Однако в своем нынешнем состоянии это всего лишь очень уродливое и неинтересное кирпичное здание в плачевном состоянии ремонта.<sup>[403]</sup> Церковь Фру Кирке в том же городе является гораздо более приятным образцом искусства и прекрасным образцом стиля, распространенного на южных берегах Балтийского моря, из провинции которого, очевидно, позаимствован дизайн. Как всякий образец честного искусства, он приятен, но ни его форма, ни расположение не выдерживают сколько-либо пристального анализа.

Также заслуживают упоминания собор в Рибе, на северных границах Шлезвига, с апсидой, чем-то похожей на апсиду Лундского собора, но немного более современной, с галереей под крышей, и собор в Выборге, перестроенный между 1130 и 1170 годами и считающийся одним из лучших образцов континентальной нормандии.

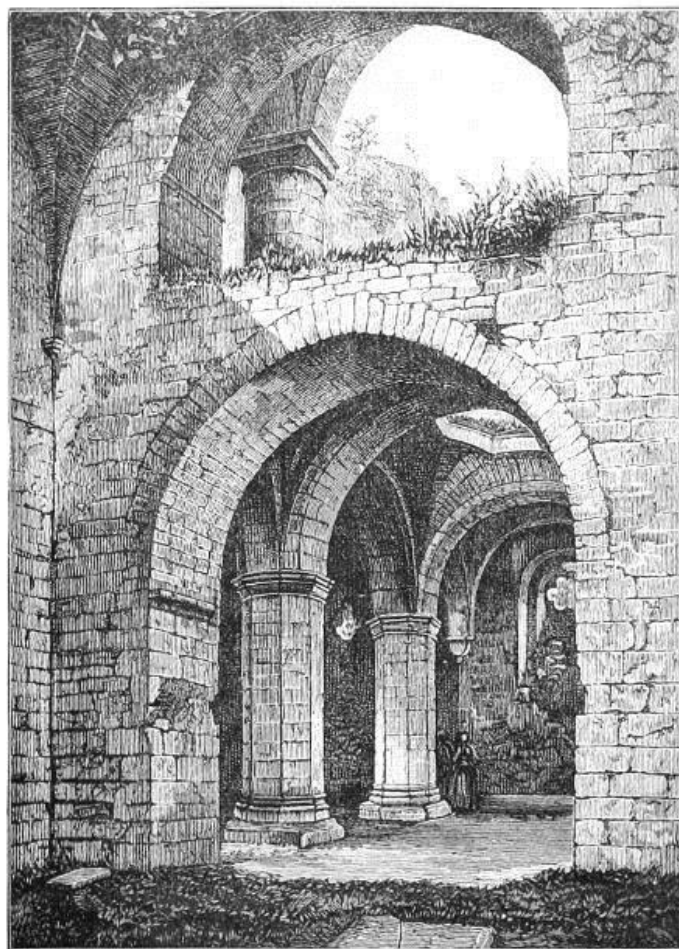
Иногда мы замечаем нотку оригинальности даже в этой провинции, как, например, в церкви Каллундборг (Гравюра на дереве № [785](#)), построенной в форме креста с одной квадратной башней в центре и четырьмя восьмиугольными башнями, по одной в конце каждого из рукавов поперечного трансепта. Был ли это каприз? или это заимствовано из какой-либо другой формы? За исключением московского Кремля, я не знаю, где искать какой-либо подобный тип, и даже тогда сходство очень отдаленное. Большой восьмиугольник в центре с четырьмя квадратными башнями вокруг него, должно быть, был

более удачным расположением и, при правильном подчинении, образовал бы живописную группу. В этом примере сама церковь теряется из виду, а башни не отличаются красотой.

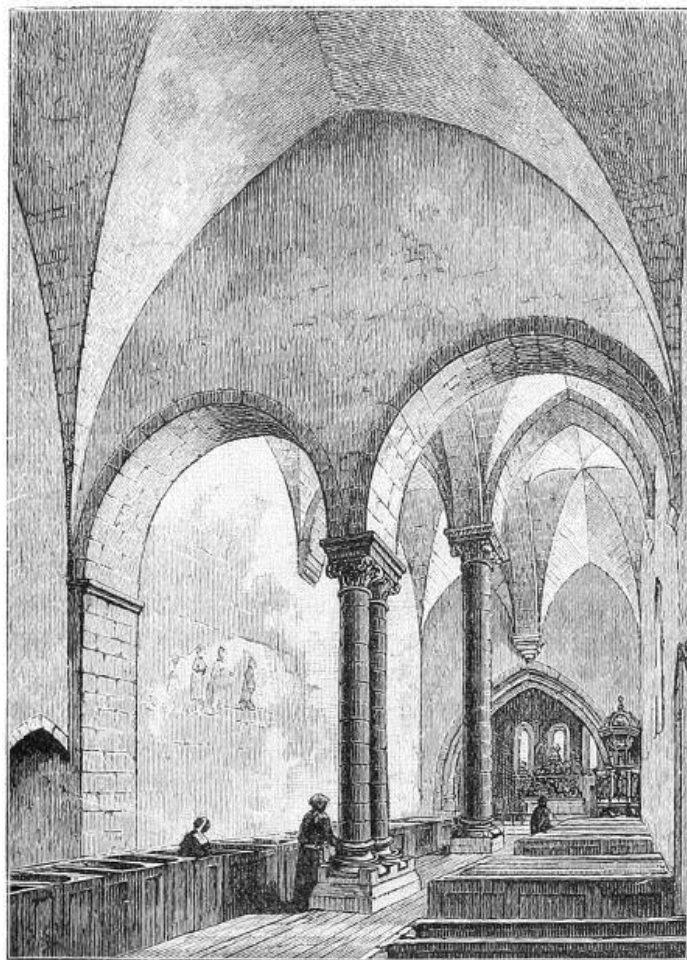
### ГОТЛАНД.

Остров Готланд, хотя и политически присоединен к Швеции, заслуживает того, чтобы к нему относились как к отдельной маленькой провинции с архитектурной точки зрения, поскольку в его пределах находится группа церквей, не менее интересных, чем любая другая на Севере Европы, и своеобразных, если не исключительных по дизайну. Их существование обусловлено тем фактом, что в течение 11-12 веков значительная часть восточной торговли, которая ранее осуществлялась через Египет или Константинополь, была перенаправлена на северные пути сообщения, главным образом из-за беспокойного состояния Востока, которое предшествовало крестовым походам и фактически породило их. В это время через Русь проходила очень значительная торговля, сосредоточенная в Новгороде. Оттуда он прошел вниз по Балтийскому морю до Готланда, который был выбран, по-видимому, из-за безопасности своего островного положения, а его столица Висби, один из ганзейских городов, стала крупнейшим торговым центром Запада. После двух столетий процветания он был постепенно вытеснен ростом других ганзейских городов на материке, и окончательный удар был нанесен Вальдемаром Датским, который взял город штурмом в 1361 году. С тех пор он постепенно обезлюдел. Следствием этого стало то, что, поскольку никаких дополнительных помещений не требовалось, старые церкви остались неизменными; многие из них также полностью исчезли, материалы были использованы для других построек и для переработки в известь; так что в Висби, столице, осталось только одиннадцать из восемнадцати или двадцати церквей, которыми она раньше владела, и единственным напоминанием о месте их разрушения являются улицы и дома, которым они завещали свои названия.





786. Церковь Хельге-Андерса. (С рисунка мистера Акселя Хейга.)

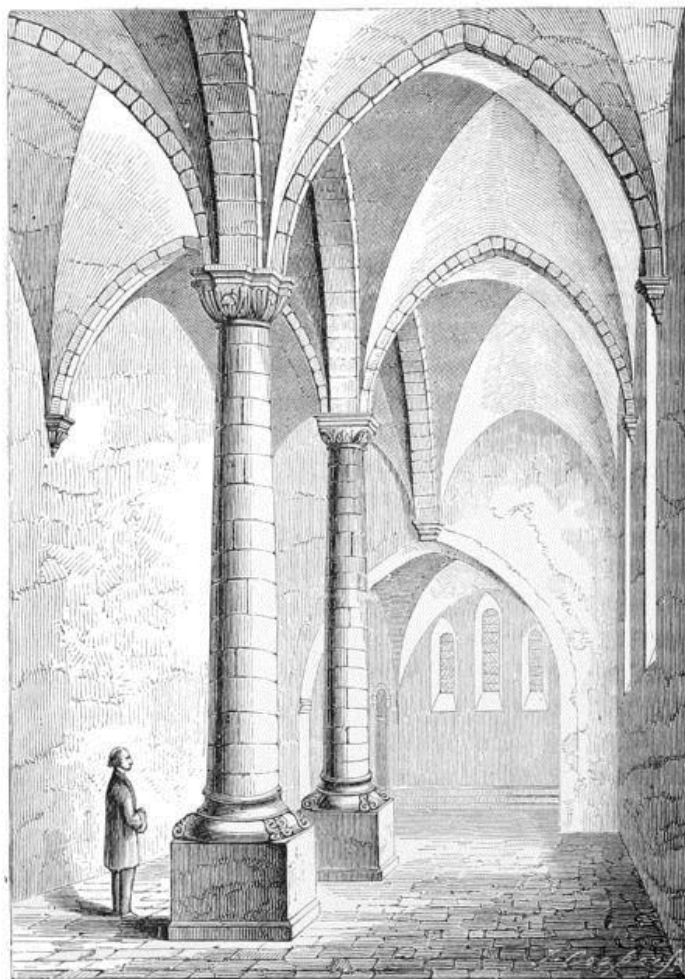


787. Интерьер церкви в Готеме. (Из R. I. B. A. Transactions.)

Соборная церковь Святой Марии была первоначально основана около 1100 года, сгорела дотла в 1175 году и восстановлена в том виде, в каком мы ее сейчас находим, около 1225 года. Как и все остальные, он небольшой, всего 171 фут 6 дюймов. в длину и 99 футов в ширину. Это единственная церковь, которая сейчас используется для богослужений, остальная находится в руинах.

Одной из самых замечательных церквей в Висби является церковь Хельге-Андерс (церковь Святого Духа), основанная первоначально, как говорят, в 1046 году.<sup>[404]</sup> Это, однако, должно относиться к более ранней церкви, поскольку само здание<sup>[405]</sup> относится к переходному периоду как в своей конструкции, так и в деталях; следовательно, по словам г—на Хейга, "оно не могло быть возведено ранее, чем в начале 13 века", и это может относиться только к алтарю, расположенному на северной стороне. стена которого, по-видимому, указывает на более раннюю дату, чем остальная часть здания - по всей вероятности, около 1250 года было бы датой основания церкви, вообще говоря. Неф представляет собой восьмиугольник размером примерно 48 на 45 футов, несколько неправильной формы и из-за нехватки места был построен в два этажа, оба из которых сводчатые, причем своды поддерживаются четырьмя восьмиугольными опорами на первом этаже и круглыми опорами на втором в своде нижнего этажа в центре есть отверстие диаметром около 7 футов, которое, как говорят, раньше было забито железной решеткой. Алтарь (квадратный снаружи и внутри, с небольшой апсидой и двумя небольшими ризницами) открывается как в нижнюю, так и в верхнюю церковь полукруглыми арками и, таким образом, служит для обеих. На восточной грани восьмиугольника был третий этаж с

каменными фронтонами; крыши нет, но, возможно, она заканчивалась как у церкви Каллундборга (Гравюра на дереве № [785](#)).

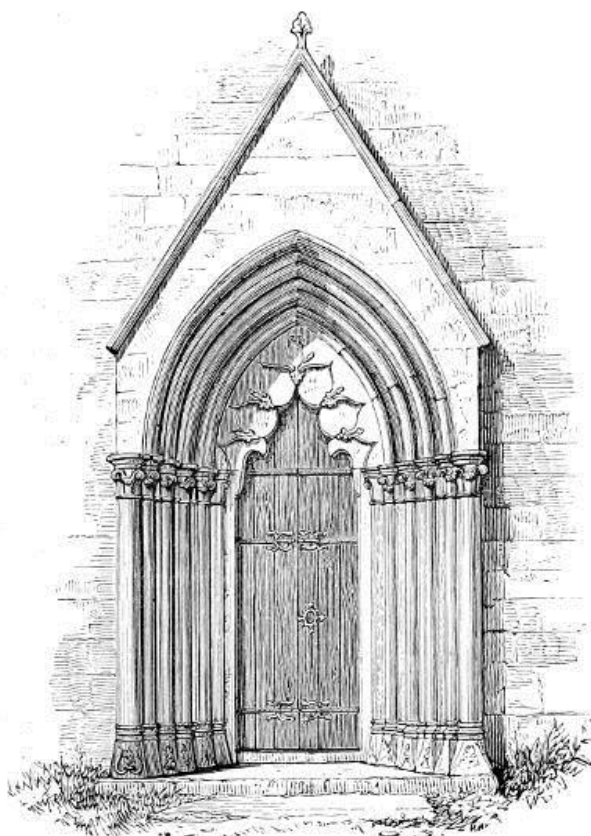


788. Церковь Фоле, Готланд. (Из книги Марриата "Один год в Швеции".)

Пожалуй, самой похожей на эту церковь в Германии является церковь в Шварц-Райндорфе (гравюры на дереве № [718](#) и [719](#)). Она также напоминает часовню в Ландсберге (гравюра на дереве № [720](#)); но наиболее протяженным и действительно типичным примером церкви такого класса является церковь Святого Герона в Кельне (гравюры на дереве № [740](#) и [741](#)).

Церкви Святого Ларса и Святого Дротеуса, так называемые церкви-сестры (вероятно, из-за сходства их планов), относятся, вероятно, к 11 веку, но заостренные работы в них, очевидно, относятся к более позднему периоду. Примерно та же дата, 1097 год, указана для церкви Святого Николая доминиканского монастыря, но вся она была реконструирована в более поздний период, главные арки нефа перестроены, и, вероятно, вся церковь была реконструирована в 13 веке, в этот период также был построен восьмиугольный алтарь.

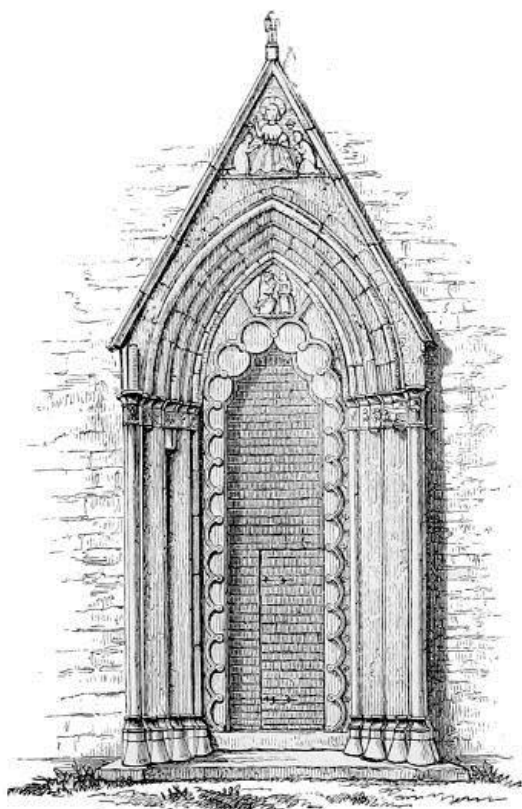




789. Портал, церковь Сандео, Готланд. (Из книги Марриата "Один год в Швеции".)

Церковь Святой Екатерины, принадлежащая францисканцам или Серым монахам, также была полностью реконструирована в указанный период. Говорят, что она была основана в 1225 году. Хор с его многоугольной апсидой был построен в 1376-1391 годах, а опоры и арки нефа были перестроены примерно в 1400 году, церковь была заново освящена в 1412 году.

Одной из особенностей, встречающейся в некоторых церквях Готланда, является разделение нефа пополам двумя или более аркадами на колоннах, расположенными в центре церкви, причем самая восточная арка поддерживается поясом, встроенным над замковым камнем алтарной арки.<sup>[406]</sup> Одна из этих церквей, Святого Йорана, или Святого Георгия, за стенами Висби, состоит из нефа из трех отсеков, разделенных центральной аркадой (западный пирс квадратный, восточный круглый), и алтаря из двух квадратных отсеков. Второй пример можно найти в Готеме, примерно в двадцати милях к востоку от Висби. Здесь восточная часть нефа, состоящая всего из двух пролетов, разделена пополам; западная часть, вероятно, предназначалась для возведения башни, поскольку стены здесь были намного толще, чем в остальной части церкви. Арки, перекинутые через западную часть нефа под башней, полукруглые и опираются на сдвоенные колонны; колонна в центре нефа круглая, намного выше сдвоенных колонн, и имеет стрельчатые арки (Гравюра на дереве № [787](#)). Большая высота этих арок позволяет закреплять их на поясе над аркой алтаря, а не формировать, как в Фоле, замковый камень арки алтаря. В этой последней церкви неф также разделен тремя арками, опирающимися на круглые колонны, диаметр которых уменьшается по мере их подъема, но не до такой степени, как показано в работе Марриэта<sup>[407]</sup> (Гравюра на дереве № [788](#)). Четвертый пример приведен в работе майора Хилса,<sup>[408]</sup> в котором арочные ребра свода опираются на гроздевую капитель, украшенную резьбой в раннеанглийском стиле, при этом опора или колонна имеют круглую форму.

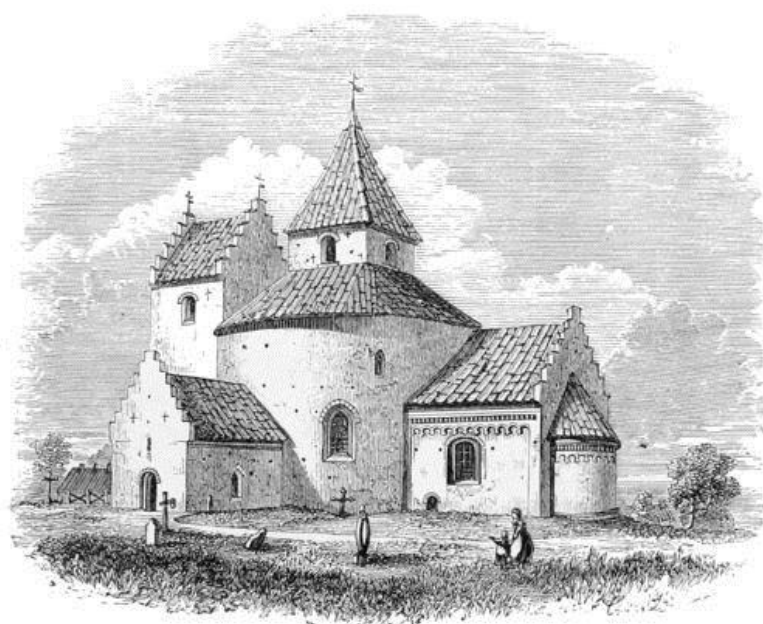


Порталы церквей в Сандео (гравюра на дереве № [789](#)) и Хоэте (гравюра на дереве № [790](#)), датируемые, вероятно, серединой 14 века, и два других примера в Станге и Гарде (примерно в 30 милях от Висби), интересны необычными глухими выступами вокруг внутреннего ордера, обработка, которая кажется характерной для готландского стиля. Они являются исключительно элегантными образцами искусства и достойны цитирования хотя бы по этой причине.

Еще одна особенность, по-видимому, заключается в том, что все церкви Готланда представляют собой небольшие здания, как и греческие церкви. Похоже, что здесь не было ни столичной базилики, ни какого-либо крупного монастырского учреждения, но огромное количество отдельных келий и часовен, разбросанных группами по всему острову, и очень немногие из них могли вместить прихожан любого масштаба.

#### КРУГЛЫЕ ЦЕРКВИ.

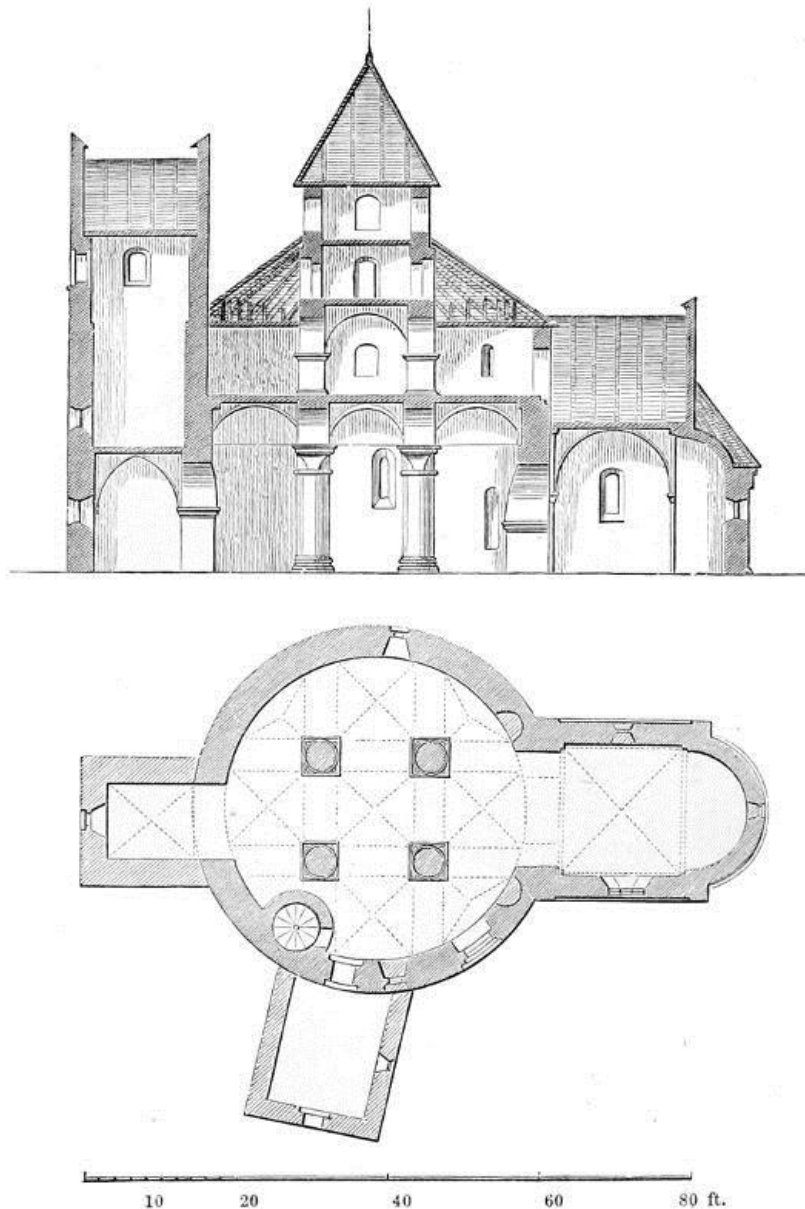
790. Портал, церковь Хоэте, Готланд.  
(Из книги Марриата "Один год в Швеции".)



791. Круглая церковь, Торсагер. (Из книги Марриата "Ютландия и Датские острова".)

Для археолога круглые церкви представляют собой самую интересную группу в скандинавской провинции, хотя для архитектора они вряд ли могут иметь большое значение. Однако они настолько примечательны, что для объяснения их особенностей было создано множество теорий. Наиболее общее мнение, по-видимому, состоит в том, что круглая форма была принята в оборонительных целях; и это, по-видимому, подтверждается описанием, приведенным в работе майора Хилса, который, ссылаясь на четыре примера на Борнхольме (которые того же типа, что и другие в скандинавских провинциях), заявляет, стр. 26 и 29: "Каждый состоит из круглого нефа, алтаря и апсиды". Размеры всегда

умеренные; внутренний диаметр нефов составляет: Ольска - 34 фута 2 дюйма, Ниска - 35 футов 4 дюйма, Ниларска - 38 футов 2 дюйма и Остер Ларскер - 42 фута 3 дюйма. (Гравюра на дереве № [793](#)) “В двух случаях даже стены алтаря выпуклые в плане, так что их основной план сформирован без единой прямой линии”. Неф перекрыт сводом, опирающимся на центральную опору (за исключением Остера Ларскера, где опор шесть, а пространство в центре открыто для верхнего этажа). Второй этаж такой же сводчатый, а центральная опора поднимается, чтобы нести балки крыши третьего или верхнего этажа. “Толщина стен нефа варьируется от 5 до 6 футов”. — “за небольшим дверным проемом и несколькими бойницами, измеряемыми в дюймах, нет внешних отверстий, за исключением верхнего этажа, который состоит из галереи, образованной в толще стены и освещенной бойницами, расположенными не так, чтобы соответствовать отверстиям, через которые в галерею можно попасть из центрального зала”. К этому верхнему помещению, как и ко второму этажу, ведут узкие, крутые и кривые лестницы в толще стены, которые можно было бы легко оборонять, по крайней мере, какое-то время, исходя из предположения, что церковь может подвергнуться нападению пиратов, прибывающих с моря, нападение которых не будет продолжительным.





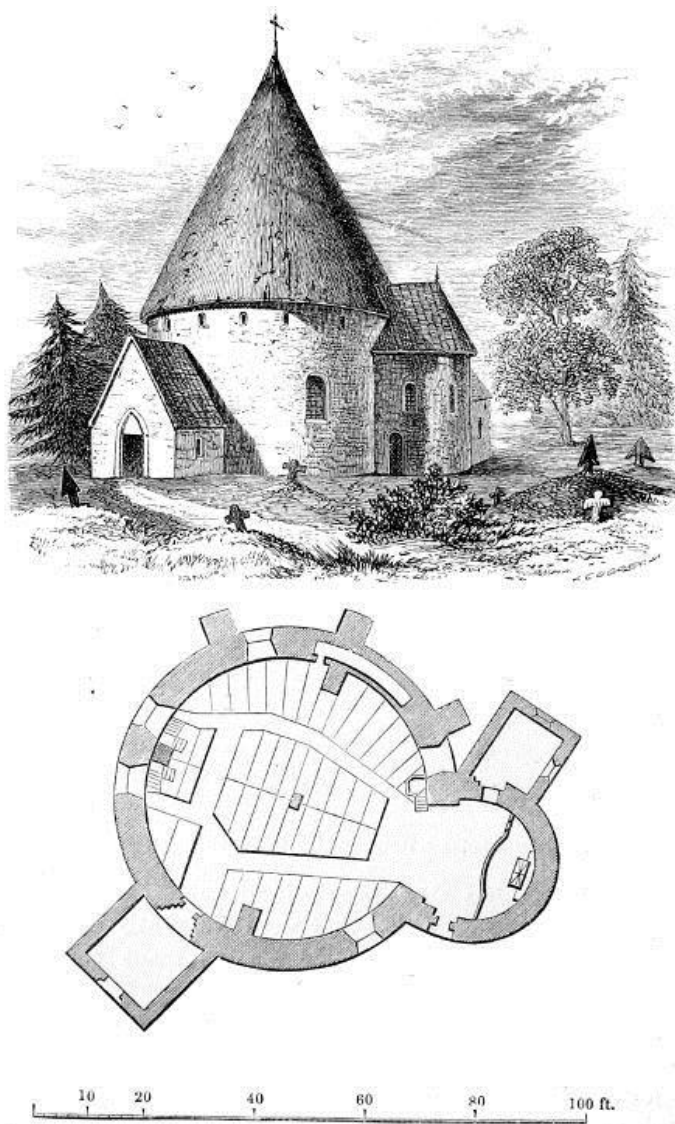
792. Разрез и план застройки Круглой церкви, Торсагер. (Из книги Марриата "Ютландия и Датские острова".)

Круглая форма церкви, по-видимому, была гораздо более распространена в Северной Европе в первые века христианской веры, чем впоследствии. На более богатом и густонаселенном Юге они были вытеснены, как указывалось выше, базиликами более протяженных размеров, в состав которых они часто входили. На более бедном Севере их хватило для немногочисленного населения и они остались неизменными.



793. Круглая церковь Остер Ларскер, Борнхольм. (Из книги Марриата "Ютландия и Датские острова".)

Г-н Марриат перечисляет восемь примеров в Дании, <sup>[409]</sup> и по меньшей мере столько же, если не больше, в Швеции. Все они выполнены в тевтонском стиле — нефы с маленькими апсидами — в отличие от французской или кельтской формы, где круглая часть стала хором, к которому впоследствии был пристроен неф.



794. Вид и план церкви Хагби, Швеция. (Из книги Марриата "Один год в Швеции".)

Это в Торсагере, в Ютландии, хотя и не одно из старейших, может быть принято за образец своего класса, и его расположение и внешний вид будут понятны из предыдущего вида, раздела и плана (Гравюры на дереве № [791](#) и [792](#)). Здание невелико; внутренний диаметр круга составляет всего 40 футов, а пол перекрыт четырьмя огромными колоннами; общая длина всего здания составляет 90 футов. Первоначально это, по-видимому, задумывалось как двухэтажная церковь, поскольку свод над центральным отсеком был опущен, как это было в церкви Хельге-Андерс в Висби (гравюра на дереве № [786](#)). Дизайн в целом, безусловно, приятный и живописный, хотя в том, как различные детали подогнаны друг к другу, есть небольшая неловкость.

Круглая церковь в Остер-Ларскере на Борнхольме (гравюра на дереве № [793](#)) точно такого же типа, как и в Торсагере, но более старая и больше похожая на укрепленную, чем другая; непосредственно под крышей имеется ряд небольших отверстий.

В Швеции есть несколько примеров круглых церквей, наиболее типичным из которых является церковь в Хагби (Гравюра на дереве № [794](#)); хотя она не так живописна, как две последние процитированные, на самом деле она очень мало отличается от них, демонстрируя постоянство типа во всей провинции, где они находятся.



795. Церковь Ледербро и Вапенхус, Готланд. (Из книги Марриата "Один год в Швеции".)

Однако эта круглая или восьмиугольная форма нефа была настолько популярна, что она прижилась к земле еще долго после того, как ее значение было утрачено, и мы находим, что она вытянулась в высокий восьмиугольный шпиль церкви Ледербро, но все еще служит нефом для небольшого хора, основание которого, как говорят, датируется 1086 годом. Восьмиугольник в том виде, в каком мы его сейчас видим, безусловно, относится к 13 или 14 веку. Нечто подобное, возможно, привело к своеобразному оформлению церкви Каллундборг (гравюра на дереве № [785](#)). Там четыре восьмиугольных нефа ведут к такому же количеству хоров, соединенных вместе в центре. Если бы у нас было больше знаний, возможно, мы смогли бы проследить принадлежность всех этих форм и составить небольшую генеалогию расы.

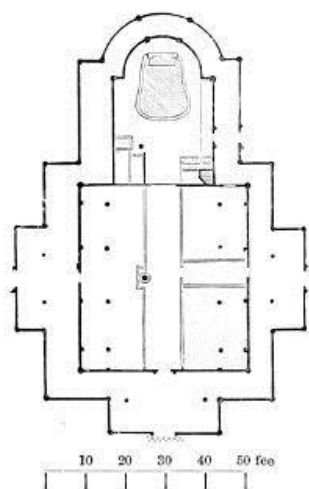
### ДЕРЕВЯННЫЕ ЦЕРКВИ.

Какими бы любопытными ни были эти круглые сооружения, в Норвегии все еще существует группа деревянных церквей, которые столь же характерны для провинции и столь же интересны, по крайней мере, для антиквара, если не для архитектора, как и все, что находится в ее пределах. Они невелики, и, как и следовало ожидать, исходя из характера материалов, из которых они построены, они быстро исчезают, и через несколько лет, вероятно, их останется немного; но, если мы можем судить по тем отчетам, которые у нас есть, когда-то их было много, и, действительно, по-видимому, они были обычной формой церкви в этой стране. Повсюду мы читаем о деревянных церквях саксонских и нормандских времен в нашей стране и о современных церквях на Континенте; но почти все они были

либо уничтожены пожаром, либо снесены, чтобы освободить место для более прочных и долговечных сооружений. Тот, что находится в Литтл-Гринстеде в Эссексе, - почти единственный экземпляр, сохранившийся сейчас в этой стране.

Самый большой из тех, что сейчас можно найти в Норвегии, - это город Хиттердал. Его длина составляет 84 фута, а ширина - 57. Его планировка такая же, как и в церквях того времени, за исключением того, что снаружи он имеет галерею по всему периметру. Его внешний вид (гравюра на дереве № [797](#)) очень примечателен и совсем не похож на что-либо из каменной архитектуры. Это больше похоже на китайскую пагоду или какое-то странное творение жителей островов Южного моря, чем на трезвое произведение тех же людей, которые построили смелые и массивные круглые готические здания того же века.

Другая из этих церквей, Бургундская, меньше, но еще более фантастична по своему дизайну и со странными резными башенками по углам, которые придают ей очень китайский вид.

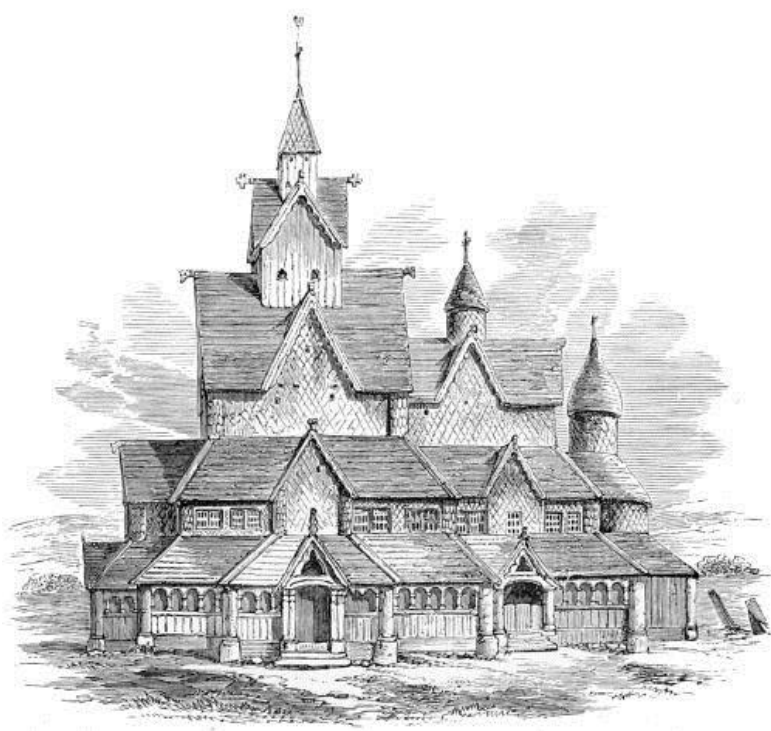


796. План церкви в Хиттердале.

Это в Урнесе и трезвее, и лучше, чем любое из них, но намного меньше, всего 24 фута в ширину и 65 футов с востока на запад. Как видно из вида (гравюра на дереве № [798](#)), в нем все еще сохранилась значительная часть рунической резьбы, которая когда-то, вероятно, украшала все панели снаружи, а также различные части крыши. Поскольку они обветшали, их, по-видимому, заменили простыми деревянными балками, которые, конечно, очень сильно портят первоначальный вид.

Все дверные проемы и основные проемы украшены одинаковыми замысловатыми орнаментами, изображающими переплетенных драконов, сражающихся и кусающих друг друга, иногда вперемешку с листвой и фигурками.

Этот стиль резьбы встречается на крестах и надгробных плитах не только в Скандинавии, но и в Шотландии и Ирландии. Известно только, что он существует в своем первоначальном виде на дереве в этих уникальных церквях.



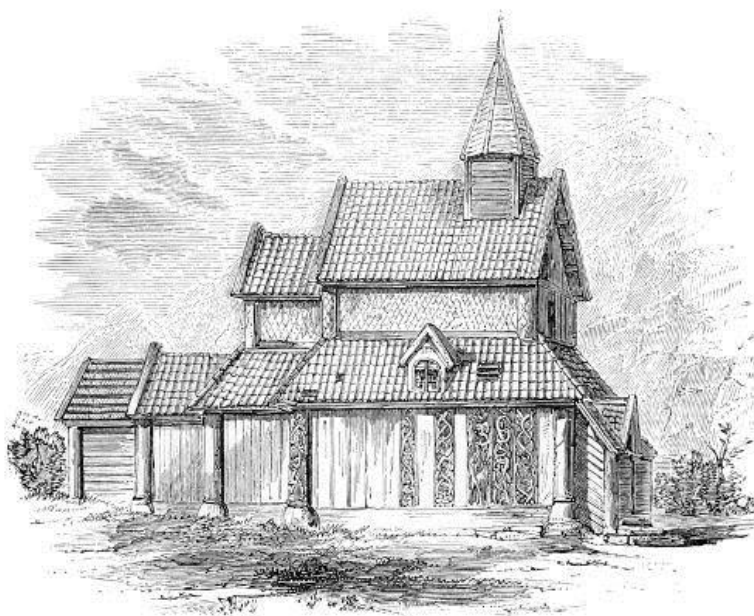
797. Вид церкви в Хиттердале. (From Dahl's 'Holtz Baukunst in Norwegen'.)

Не может быть никаких сомнений в возрасте этих любопытных сооружений, поскольку узор в виде дракона не только относит их к 11-12 веку, но и капители колонн и общий характер лепнины в точности соответствуют деталям нашей собственной нормандской архитектуры, насколько позволяет разница материалов.

Наряду с круглыми церквями и церквями в Висби, эти деревянные церкви, безусловно, добавляют любопытную главу в историю христианской архитектуры раннего периода, к которому они принадлежат, и заслуживают большего внимания, чем им уделялось.

Когда наши знания о примерах станут более полными, мы, возможно, сможем проследить некоторые любопытные аналогии даже с таким хрупким стилем архитектуры, как деревянный. Что-то очень похожее на эти норвежские церкви находится в различных частях России. Мечети и другие здания, возведенные в Кашемире и Тибете, в сосновом лесу Деодар, удивительно похожи на них. Те же формы встречаются в Китае и Бирме, и большая часть каменной архитектуры этих стран происходит непосредственно от такой деревянной архитектуры, как эта. Возможно, дело только в том, что везде, где люди родственной расы стремятся достичь данной четко определенной цели с помощью одних и тех же материалов, они неизбежно приходят к сходным результатам. Если бы это оказалось так, то такое единообразие стиля, возникающее без взаимодействия между людьми, находящимися в столь разном положении, было бы столь же любопытным и поучительным, как если бы мы могли проследить этапы, по которым изобретение передавалось из страны в страну, и могли бы показать, что сходство было вызвано тем, что одна нация переняла его у другой, что до сих пор доказывали все исследования.





798. Церковь в Урнесе, Норвегия.



## КНИГА VII.

### ГЛАВА I.

#### ВВЕДЕНИЕ.

##### Англия.

ИтВозможно, не будет преувеличением утверждать, что в средние века архитектура практиковалась в Англии с еще большим успехом, чем среди любой из современных наций. По красоте деталей и элегантности пропорций английские соборы в целом превосходят своих континентальных соперников. Иногда они уступают только в размерах и механической конструкции. Жители этой страны с такой любовью относились к Искусству, что готические формы прижились на земле еще долго после того, как их вытеснил на континенте классический Ренессанс; и англичане вернулись к своей старой любви задолго до того, как другие нации преодолели свое презрение к грубому варварству своих предков. Прошло уже более века с тех пор, как Горацию Уолполу пришла в голову идея воспроизвести красоты Йоркского собора и Вестминстерского аббатства в отделанной рейками и оштукатуренной вилле в Строберри Хилл. Попытка, как мы теперь знаем, была достаточно нелепой, но результат для искусства страны был самым важным. С того дня и по сей день готические виллы, готические домики и готические церкви были в моде — сначала робко и удивительно непонятые, но теперь вошедшие в моду и обладающие почти совершенной силой имитации. Результатом этого возрожденного чувства к средневековому искусству, которое больше всего интересуется нас в этом месте, является то, что каждое готическое здание в стране было тщательно изучено и замечены его особенности. Все наиболее важные примеры были взяты и опубликованы, их даты и история установлены, насколько это возможно, и весь предмет изложен полно и доходчиво. Единственная трудность, которая остается, заключается в том, что работам, в которых содержатся иллюстрации английского искусства, более 70 или 80 лет — ранние из них были опубликованы до того, как тема была должным образом понята; и что они всех форм и размеров, от самых увесистых фолиантов до самых миниатюрных двенадцатиперстных кишок. Их число тоже исчисляется легионом, и поэтому они часто ступают по одной и той же земле. Единственная книга, которая сейчас, кажется, хотела завершить серию публикаций на эту тему, представляет собой ясное и сжатое, но полное повествование о становлении и развитии стиля с достаточным количеством иллюстраций, чтобы сделать его понятным. Двух томов в 8 томах, по 500 страниц в каждом, может быть достаточно для обобщения всего, что содержится в 1001 томе, упомянутом выше: а с 1000 иллюстрациями, если они хорошо подобраны, формы и

особенности стиля могут быть представлены достаточно ясно. Но меньшего, конечно, было бы недостаточно.

При таких обстоятельствах легко понять, что в данной работе ничего подобного не может быть предпринято. Имея в наличии лишь десятую часть необходимого пространства и меньшую долю иллюстраций, все, что можно предложить, - это обрисовать основные черты предмета, оценить ценность практики английских архитекторов по сравнению с таковыми на Континенте и указать на различия, возникшие между их методами и нашими вследствие местных или социальных особенностей различных национальностей.

Вряд ли стоит сожалеть об этом сжатии в данном случае, поскольку любой человек может без особых проблем ознакомиться с основными чертами истории по некоторым из многих популярных работ, опубликованных на эту тему, и у всех есть доступ к самим зданиям. Едва ли нужно добавлять, что они гораздо лучше и правдивее передают чувства и устремления тех, кто их создавал, чем все книги, которые когда-либо были написаны. Если человек не научится читать уроки, которые так живо передают эти каменные книги, путем серьезного личного изучения самих памятников, по крайней мере, одного стиля, он вряд ли когда-либо сможет понять предмет; но для целей такого изучения английская средневековая архитектура, возможно, является наиболее полной и совершенной. Нигде больше нельзя так легко проследить все градации изменений; и ни в одном другом стиле не было столь незначительного вмешательства посторонних причин. Повсюду англичане стремились возвести только то здание, которое на тот момент наиболее соответствовало своему назначению, с использованием лучших доступных материалов для этой цели; и поэтому результат в целом более удовлетворительный и гармоничный, чем в других странах, где архитекторы были в большей степени стеснены прецедентами или находились под большим влиянием местных особенностей.

ХРОНОЛОГИЯ.

| Продолжит<br>ельность в<br>течение<br>нескольких<br>лет. |         | Название<br>стиля.                               |
|----------------------------------------------------------|---------|--------------------------------------------------|
| Уход<br>римлян                                           | 40<br>0 |                                                  |
| С<br>48<br>0                                             |         | Мегалити<br>ческий                               |
| Артур<br>по<br>54<br>2<br>го<br>д                        | 300     | период.—<br>Грубые<br>каменные<br>памятник<br>и. |
| До<br>установ<br>ления<br>Гептарх                        | 70<br>0 |                                                  |

ии

До  
завоева ..  
ния

Ранний  
округл  
3 ый свод,  
6 или  
6 саксонс  
кий  
стиль.

Вильгел 10  
ьм I. 66

Вильгел 10  
ьм II. 87

Генрих 11  
I. 00

Стефан 11  
35

Генрих 11  
II. 54

Генрих 11  
II. 75

97

Ричард 11  
I. 89

Джон 11  
99

Генрих 12  
III. 16

Эдуард 12  
I. 72

105

Эдуард 13  
II. 07

Округло

1 -  
0 арочны  
9 й стиль,  
норман  
дский.

Ранний  
заострен  
ный  
ланцет в  
стиле  
Плантаге  
нетов.

Усовершенст  
вованный  
остроконечн  
ый декор,  
или

|              |          |     |                                                             |
|--------------|----------|-----|-------------------------------------------------------------|
| Эдуард III.  | 13<br>26 |     | эдвардианский стиль.                                        |
| Ричард II.   | 13<br>77 |     |                                                             |
| Генрих IV.   | 13<br>29 | 156 |                                                             |
| Генрих V.    | 14<br>12 |     |                                                             |
| Генрих VI.   | 14<br>22 |     |                                                             |
| Эдуард IV.   | 14<br>60 |     |                                                             |
| Эдуард V.    | 14<br>83 |     |                                                             |
| Ричард III.  | 14<br>83 |     | Поздний заостренный перпендикуляр, или ланкастерский стиль. |
| Генрих VII.  | 14<br>85 | 117 |                                                             |
| Генрих VIII. | 15<br>09 |     | Переходный стиль с веерными сводами, или тюдоровский стиль. |
| Эдуард VI.   | 15<br>46 |     |                                                             |
| Мария        | 15<br>53 |     |                                                             |
| Елизавета    | с        |     |                                                             |
| по           | 16<br>02 |     |                                                             |

После ухода римлян различные племена, населявшие остров, остались столь слабо организованными и столь неравномерно сбалансированными, что они не могли найти лучшего занятия для своего времени, чем перерезание друг другу глотки; в этом им впоследствии так умело помогали саксы и датчане, что тщетно ожидать какого-либо развития у них искусства мира. Они были равны возведению Стоунхенджа или Эйвбери в честь тех, кто пал в борьбе с иностранными захватчиками; но дальше этого их архитектурные устремления, похоже, не простирались.

С установлением Гептархии, и особенно после славного правления Альфреда, мы могли бы ожидать чего-то лучшего. Затем страна была обращена в христианство. Требовались церкви, и нужно было найти итальянских священников, которые могли бы рассказать жителям, что делается в Риме и других местах на Континенте. Но против этого у нас есть знание, что господствующей расой были саксы или датчане—арийские *пурпур*, — и, следовательно, искусству не было места в их привязанностях. Их церкви, вероятно, были маленькими и грубыми, достаточными только для их целей, и не более; и спроектированы, подобно железнодорожным станциям, так, чтобы просуществовать только до тех пор, пока необходимость не вынудит к расширению. Наиболее вероятно также, что большинство из них было построено из дерева; и в поисках истинно саксонского стиля нам, возможно, следует обратиться к норвежским деревянным церквям, описанным в последней книге, скорее как к образцам этого стиля, чем к башням, возведенным, вероятно, в качестве дополнений к первоначальным деревянным церквям. Многие из этих башен все еще сохранились на нашем острове; но почти в каждом случае деревянный неф был заменен каменным и, как правило, выполнен в архитектурном стиле со стрельчатой аркой.

С нормандским завоеванием установилось новое положение вещей. Огромные пространства страны и значительная часть богатств покоренных народов отошли к Завоевателю, и при разделе добычи духовенство, по-видимому, в некоторых случаях было даже более удачливым, чем миряне. Но как бы то ни было, легко понять, что французская иерархия, давшая обет безбрачия, не смогла бы найти лучшего способа использовать свое легко приобретенное богатство, чем демонстрация архитектурного великолепия. В течение столетия, последовавшего за завоеванием, саксонские соборы, почти без исключения, были снесены, чтобы освободить место для более благородных зданий, спроектированных иностранными архитекторами, и все более крупные церкви аббатств также были перестроены. Все это было сделано с таким величием замысла и таким точным пониманием истинных принципов архитектурного эффекта, что даже сейчас нормандский неф, несмотря на свою грубость, часто является более впечатляющим образцом искусства, чем более отточенные произведения последующих веков.

Однажды столь благородно заданный импульс привел к тому, что добрая работа продолжалась неуклонно, но быстро. В течение трех столетий, последовавших за Завоеванием, весь художественный интеллект нации, похоже, был сосредоточен на этом одном искусстве. Поэзия почти не существовала, а живопись и скульптура использовались только в качестве помощниц архитектуры. Но год от года изобретались новые и усовершенствованные формы строительства, которые были повсеместно приняты. Были введены новые формы лепнины, новые способы применения резьбы и листов, а роспись по непрозрачным материалам и даже по стеклу была доведена до поразительной степени совершенства. Все это было сделано без заимствований и без посторонней помощи, но путем неуклонного продвижения к хорошо понятной цели. Это правда, что иногда, как, например, в Вестминстерском аббатстве, мы обнаруживаем влияние французской аранжировки; но даже там дизайн выполнен в такой по сути английской манере, с такими чисто английскими деталями, что мы еще сильнее ощущаем, каким по сути родным стал этот стиль.

Этническое сочетание, которое привело к изумительному совершенству готического искусства в эдвардианский период, было настолько удачным, насколько это вообще возможно представить. Это была кельтская иерархия и аристократия, поддерживаемые саксонским народом; с субстратом более ранней кельтской расы, находившейся в абсолютном подчинении у саксов, но снова поднимавшейся, по крайней мере частично, на поверхность под господством норманнов. Это было что-то вроде того, что произошло в Афинах, когда дорийская раса была наложена на расу пеласгического происхождения; и, хотя условия здесь были обратными, а поле деятельности гораздо более ограниченным, результат все равно был наиболее успешным. В течение столетия французы перескочили от пробного примера Сен-Дени (1144) к совершенству Сент-Шапель (1244). Наша часовня Святого Стефана была закончена только столетие спустя; но в то время как французы вряд ли когда-либо выходили за рамки своих великих усилий 13 века, в 16 веке мы строили Королевские часовни в Виндзоре, Вестминстере и Кембридже.

Французские войны и война Алой и Белой розы, по-видимому, в очень значительной степени изменили первоначальное положение дел. Нормандская знать была истреблена — почти полностью уничтожена, — и постепенно на поверхность вышел другой слой общества, но на этот раз, конечно, не кельтский. На стенах церквей ланкастерского периода мы читаем — надо признать, смутно — великий саксонский девиз: “Максимально возможное количество удобств при минимально возможных затратах денег и мысли”. В этот период также соборная и монастырская иерархии уступали место развитию приходской системы. Возможно, было бы неверно утверждать, что Реформация началась еще в 1400 году, но это правда, что тогда были посеяны семена, которые впоследствии вызрели и привели к взрыву Содружества. Некоторые очень величественные церкви, без сомнения, были возведены в ланкастерский период, и некоторые прекрасные пристройки были сделаны к существующим зданиям; но они были жесткими и механическими по сравнению с тем, что им предшествовало. Это была работа опытных каменщиков, не основанная на чувствах образованных джентльменов; и, хотя мы можем восхищаться, мы не можем полностью преклоняться даже перед лучшими и благороднейшими произведениями их эпохи.

При Тюдорах стиль погас в блеске славы. Ничто не может быть более великолепным и завораживающим, чем три Королевские часовни и другие современные здания с веерными крышами; но они похожи на легендарные умирающие оттенки дельфина — яркие и сверкающие, но неестественные и мимолетные. Это было последнее судорожное усилие угасающего стиля, и вскоре оно ушло в небытие.

После завершения реформации больше не было нужды в новых церквях, и великий стимул сделать дом достойным служения Богу был утрачен; так что во время правления Елизаветы архитектура была почти полностью занята созданием новых и более обширных особняков для знати и мелкопоместных землевладельцев. Просторные комнаты, хорошо освещенные галереи, удобные покои и хорошие условия для прислуги были требованиями того времени, с достаточным величием, но при минимально возможных затратах. Комфорт и экономичность — неотъемлемые антитезы архитектурного эффекта; и тогда, как и сейчас, они низвели искусство с его высокого пьедестала почти до уровня простого полезного искусства. Но Бодлианская библиотека и другие здания наших университетов показывают, что искусство сохранилось даже в 17 веке, и что люди все еще смотрели на средники и шпили как на объекты, на которые можно с пользой потратить немного денег. Но это уже не было старым искусством: конечно, есть исключения, но оно было уничтожено на поле битвы при Таутоне в 1461 году, чтобы лишь частично возродиться к жизни при Босворте двадцать четыре года спустя.



Хотя готическая архитектура продолжала использоваться в университетах и в отдаленных уголках страны еще долго после того, как ее перестали использовать за границей, поэтому не следует предполагать, что народ Англии в целом относился к ней с восхищением. Для них это был символ суеверия, от влияния которого они гордились тем, что избежали, или эмблема феодальной тирании, из которой они только что вышли на частичную свободу. Во время правления Елизаветы борьба едва закончилась; раны участников все еще были свежи и кровоточили, гнев от соперничества никоим образом не утих, и они смотрели с ненавистью и отвращением на все, что напоминало о суровых реалиях прошлого. Теперь мы можем позволить себе смотреть на Средневековые с совершенно иными чувствами; наши раны давно зажили, и от них почти не осталось шрамов. Время набросило свою поэтическую вуаль на то, что тогда было просто прозаической реальностью, скрыв те черты, которые когда-то были такими отталкивающими, и смягчило многое, что даже сейчас невозможно забыть. Они отшатнулись от того, что считали реальностью; мы дорожим этим, потому что оно превратилось в мечту.

Принимая во внимание распространенность этих чувств, мы не должны удивляться, что, как только им было представлено классическое искусство, люди с жадностью устремились к нему. Мир тогда звенел от восхвалений недавно получившей распространение поэзии Вергилия, красноречия Цицерона и великолепных повествований Ливия. Забресжил новый свет, и со всех сторон раздался крик: "Долой средние века, с их суевериями и тиранией. Римское величие, римская литература и римское искусство призваны возродить мир!" Теперь мы убеждены, что классический Ренессанс не был успешным; но разве совершенно ясно, что средневековое возрождение не окажется еще большей и катастрофической ошибкой?

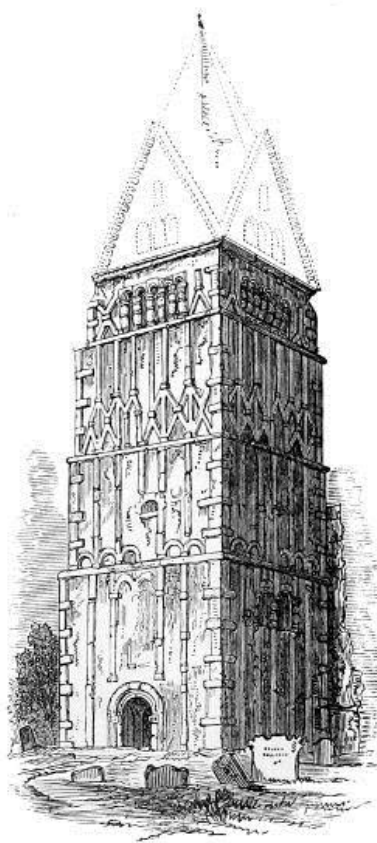
Как бы то ни было, во всем диапазоне истории искусства было бы трудно найти какую-либо единственную монографию, которая была бы настолько полной сама по себе или все детали которой были бы так хорошо известны, как монография о средневековом искусстве Англии. Мы знаем его происхождение; мы можем проследить за ним от юности до расцвета зрелости. Мы можем восхищаться им в неизменной зрелости его могущества и в затухающих усилиях его слабеющей силы; и мы знаем причину его упадка и смерти. Для тех, кто способен понять это, никакая история не может быть более интересной; в то время как для тех, кто желает понять, что такое архитектура на самом деле, как ее можно культивировать, чтобы обеспечить успех, и какими силами она неизбежно приходит в упадок и, в конце концов, умирает, никакая тема не может быть рассмотрена более поучительно.

## ГЛАВА II.

### САКСОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ТАК немногочисленны и расплывчаты следы архитектурного искусства в Англии до нормандского завоевания, что долгое время среди антикваров был спорным вопрос о том, существовала ли вообще такая вещь, как истинно саксонская архитектура. Теперь этот вопрос можно считать решенным утвердительно. В своем последнем издании Рикман перечисляет двадцать церквей, в которых найдены фрагменты, безусловно относящиеся к доно-нормандскому периоду, хотя нельзя указать ни на один полный пример, иллюстрирующий преобладавший тогда стиль. После смерти Рикмана было обнаружено еще от десяти до пятнадцати образцов. Обычно это башни или склепы, как у святой Уинифред в Рипоне, или колонны алтарной арки, как в Рекулвере. Иногда это дверной проем, в других случаях - всего лишь кусок грубой ограды. При рассмотрении всего этого становится очевидным, что архитектура в Англии, безусловно, была более грубой и менее развитой, чем архитектура на Континенте в ту же эпоху; обе архитектуры, конечно, были основаны на римском искусстве, которое им предшествовало; но, вероятно, из-за нашего островного положения, попытка воспроизведения римской работы носила настолько варварский характер, что поначалу некоторые элементы предполагали деревянное происхождение. Г-н Г.Г. Скотт, однако, в своем эссе по истории "Английской церковной архитектуры" (1871) говорит: "То, что мы называем саксонской архитектурой, на самом деле является английской церковной архитектурой". версия современного искусства Италии, с которой римские миссионеры и их преемники были хорошо знакомы и которую они безуспешно пытались натурализовать здесь ". По этому поводу м-р Скотт говорит, стр. 42: "Нет черты, более характерной для саксонской архитектуры, чем использование грубых пилястровых планок. Имитация способа соединения таких пилястр при возведении проемов, а также в косяках дверных проемов и других проемов представляет собой то, что известно как 'долгая и короткая работа'. Иногда предполагалось, что это традиция деревянного строительства. Безусловно, ничего подобного. Он просто представляет собой способ, которым обычно изготавливается классическая пилястра, в отличие от средневекового метода формирования квадрата ". Следует также отметить, что метод установки вертикальных столбов из дерева с интервалами ради экономии при заполнении промежутков между ними с помощью забивания кирпичей или формирования оштукатуренных поверхностей или обрешетки является гораздо более поздним типом строительства; самая ранняя из существующих деревянных церквей (и сомнительно, что она была построена до нормандских времен), а именно Гринстедская церковь, Эссекс, построена из огромных деревянных брусьев, расположенных бок о бок, и совершенно не похожа на расположение вертикальных каменных полос, встречающихся в саксонской работе. Треугольные выступы дверных проемов и окон встречаются в Сен-Жан-де-Пуатье, в Сен-Фронте в Периге и в других местах Франции, "где научный подход к строительству и совершенство деталей не позволяют нам приписывать это привычке строить из дерева". Стержни балясин также, как предполагает мистер Скотт, были скопированы с римских балясин. Выступающий карниз над дверными и оконными проемами, который не является самостоятельным кольцом каменной кладки, как в нормандских и готических работах,

скопирован с внешней лепнины римского архивольты. Фактически, как замечает м-р Скотт, стр. 43: “Наши более грубые саксонские церкви демонстрируют, в какой бы грубой форме они ни были, принципы четко очерченного стиля — стиля, типичные формы которого определены научным масонством. Какими бы грубыми и даже варварскими по исполнению они ни были, их неправильно называть даже униженными римлянами ”. “Они демонстрируют чисто дугообразный стиль, истинный в своей науке, однако несовершенный в своем искусстве”.



799. Башня церкви Эрла Бартона. (Из книги Бриттона "Архитектурные древности".)



800. Окна, Эрлс Бартон. (Из Бриттона.)



801. Саксонский вход в Монквермут. (С фотографии.)

Хотя образцы саксонского искусства и представляют интерес для английских антикваров, они настолько незначительны, что вряд ли заслуживают особого внимания во всеобщей истории искусства, и одного или двух примеров будет достаточно, чтобы объяснить особенности стиля. Башня Эрлз Бартон в Нортгемптоншире содержит в себе больше несомненных саксонских черт, чем любой другой описанный образец: ее углы, как показано на гравюре на дереве № [799](#), выполнены с использованием той особой формы куоина, известной как “длинный и короткий”, в то время как ее грани украшены длинными пилястрами, соединенными полукруглыми арками или, чаще, прямыми поперечными перекладинами, которые по своему характеру могли бы считаться деревянными, если бы не сквозные камни, отмечающие их стык. Окна (гравюра на дереве № [800](#)) образованы подагрическими балясинами, которые выглядят так, как будто их выточили на токарном станке, и вся конструкция подтверждает этот характер. Еще более характерным для этого стиля является дверной проем под башней церкви в Монквермуте в Дареме (Гравюра на дереве № [801](#)). Кажется, нет никаких сомнений в том, что это часть церкви, которую Бенедикт Бископ воздвиг здесь в 7 веке. Согласно хроникам, когда щедрость короля Эгфрида позволила ему основать там монастырь, он отправился в 674 году в Галлию, чтобы нанять каменщиков, которые могли бы возвести его в “римской манере”, то есть в подражание базиликам в Риме. Переплетенные змеи с птичьими клювами на правом дверном косяке, как мы знаем из рукописей той эпохи, исключительно характерны для этого стиля, но, насколько мне известно, нигде больше не встречаются выгравированные на камне церковные двери. Несмотря на причудливость и интерес для антиквара, следует признать, что ни в одной черте стиля нет особого изящества или красоты, или даже приближения к величию размеров в любом образце, который сохранился до наших дней.

Если бы уцелела какая-нибудь большая монастырская церковь или кафедральный собор, мы, возможно, были бы вынуждены изменить это мнение:[410](#) но единственная, о которой мы что-либо знаем, - это та, что была возведена в Кентерберии архиепископом Одо в 940-960

годах, чтобы заменить более старую церковь Св. Августин.<sup>[411]</sup> Однако даже об этом мы знаем только по описанию Эдмера, певца, который видел это до того, как оно было уничтожено пожаром в 1067 году. Как и немецкие церкви того времени, у него, по-видимому, было две апсиды. Главный, расположенный к востоку, принадлежал духовенству, в то время как западный принадлежал мирянам, или, как мы бы сейчас сказали, был посвящен приходским целям.

Его стены и структура, вероятно, напоминали неф Монтье-ан-Дер (гравюра на дереве № [610](#)) или Бассевр в Бове (гравюра на дереве № [608](#)) — простые опоры, поддерживающие круглые арки внизу, и маленькие окна с круглыми выступами в простой стене вверху.

За пределами первоначальной церкви Св. Августин восточнее — на каком расстоянии нам, к сожалению, не сообщают — Катберт, второй архиепископ, около 750 года воздвиг вторую церковь, “как баптистерий и для того, чтобы она могла служить местом захоронения будущих архиепископов”;<sup>[412]</sup> таким образом, объединив два обряда в церемониальной церкви отдельно от базилики, точно так же, как это делалось в Италии в романскую эпоху. Ни в коем случае не является невероятным, что восточная оконечность нынешнего собора, известная как Корона Бекета, стоит на месте этого старого баптистерия и сохраняет свои размеры; но это трудно доказать, настолько полностью все черты церкви были изменены последующими перестройками.

Из того, что мы знаем о саксонских рукописях и других указаниях, кажется, что живопись была излюбленным способом украшения у саксов; и если это так, то их интерьеры, возможно, имели больший успех как произведения искусства, чем можно ожидать от их внешней архитектуры. Но поскольку до нашего времени не дошло ни одного образца саксонской росписи, вряд ли можно с уверенностью делать какие-либо предположения на этот счет.

## ГЛАВА III.

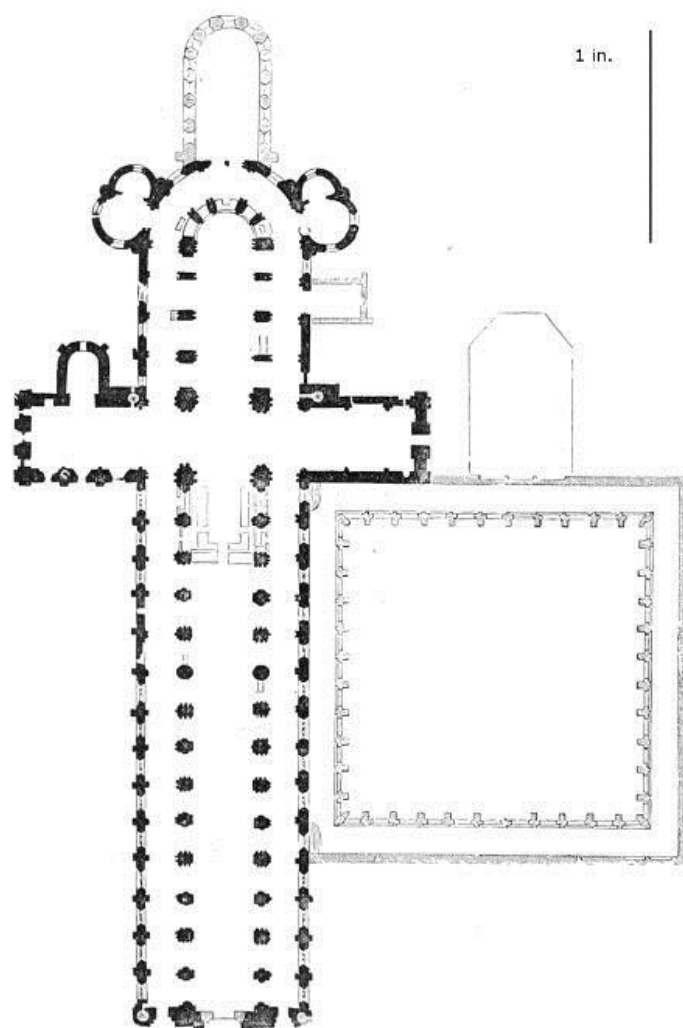
### АНГЛИЙСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

Ан Совершенно новое положение дел было установлено в 1066 году нормандским завоеванием Англии. Новая аристократия, новые законы и новый язык вдохнули новую жизнь и энергию в каждый департамент государства, и эпоха необычайной активности и блеска пришла на смену летаргическому беззаконию саксонского периода.

Ни в чем это не проявлялось так явно, как в архитектуре. Вместо варварского и униженного стиля было представлено и сразу же принято настоящее литейное искусство, великолепное, но малоизвестное даже во Франции того времени. Почти все наши великие соборы были либо перестроены, либо, по крайней мере, реконструированы в то время, и по всей стране были основаны великие монашеские учреждения, требовавшие храмов и зданий невиданных до того времени масштабов. Данный таким образом импульс продолжался почти пять столетий, пока саксонский элемент в населении снова не вышел на поверхность во время Реформации; но в течение этого длительного периода он сохранялся без перерывов и недостатков и сформировал стиль, завершенный и совершенный сам по себе, — импортированный, правда, в первую очередь, но пускающий корни в почве и при небольшой помощи извне превращающийся в полностью энергичный и акклиматизированный стиль. Это настолько верно, и его прогресс был настолько устойчивым и непрерывным, что невозможно отделить различные его этапы друг от друга, но предлагается рассматривать его как единый стиль и в одной главе на следующих страницах. В более крупной работе, возможно, потребуется разделить ее на части, но в наших пределах, безусловно, будет удобнее, поскольку это, безусловно, более логично, рассматривать ее как единое целое.

### ПЛАНЫ АНГЛИЙСКИХ КАФЕДРАЛЬНЫХ ЦЕРКВЕЙ.

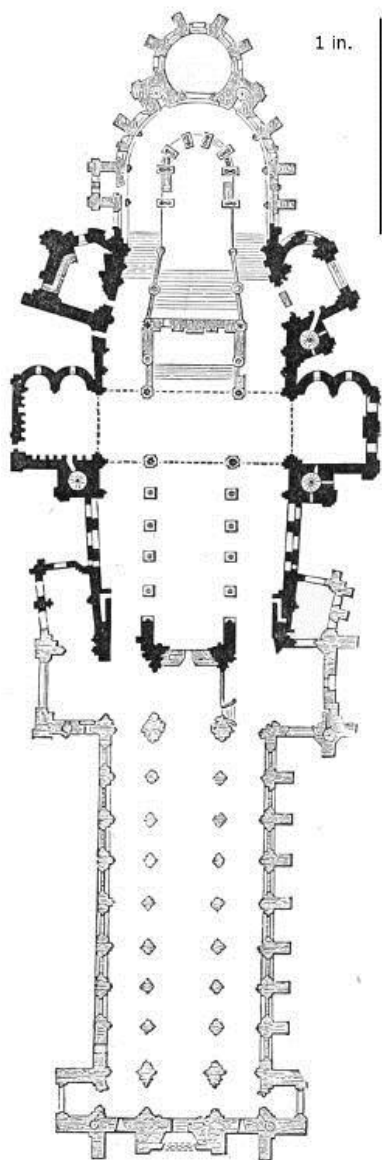




802. План Норвичского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Самой замечательной и универсальной особенностью расположения английских церквей по сравнению с церквями на Континенте является их необычайная длина пропорционально ширине. В этом отношении они кажутся особняком по сравнению с любыми зданиями, существующими в других частях света. Древние придерживались двойной площади; другими словами, их храмы обычно были в два раза длиннее, чем в ширину. В средние века на Континенте эта пропорция обычно удваивалась. Практически внутренняя ширина умножалась на 4 для длины. По крайней мере, кажется, что это была пропорция, к которой обычно стремились, хотя, конечно, она часто изменялась в зависимости от обстоятельств. В Англии более крупные церкви обычно достигали пропорции, в 6 раз превышающей их ширину по отношению к длине. Большинство наших соборов были настолько изменены последующими пристройками, что сейчас трудно проследить их первоначальное расположение; но Норвич существует в плане почти в точности таким, каким был первоначально возведен (1096-1135 гг. н.э. 1096-1135 гг. н.э.), как будет видно из плана (Гравюра на дереве № [802](#)). Неф к западу от перекрестка более чем в 4 раза превышает его ширину (70 × 295). Прямоугольная часть хора больше, чем квадратная, и вместе с апсидой и ее нефом, за исключением часовен, составляет в общей сложности 410 футов внутри, или почти 6 квадратов. В Питерборо и Эли пропорции к центру апсиды, по-видимому, были равны 5 к 1; но если бы там был опоясывающий проход или часовня, пропорция была бы более длинной. В Кентерберии и Винчестере и вообще в юго-восточных соборах, построенных непосредственно под французским влиянием, первоначальные пропорции были несколько

короче; но на английских архитекторов произвело такое впечатление ощущение, что длина - это истинный способ достижения эффекта, что в конце концов два последних названных собора превзошли его. Кентерберри (Гравюра на дереве № [803](#)) достиг внутренней длины 518 футов, в то время как ширина нефа составляет всего 72, или 7 к 1. В Винчестере (гравюра на дереве № [806](#)) эти размеры равны 525 и 82, или что-то меньшее, чем 7 к 1, из-за большей ширины нефа.



803. План  
Кентерберийского собора.  
Масштаб 100 футов на 1  
дюйм.

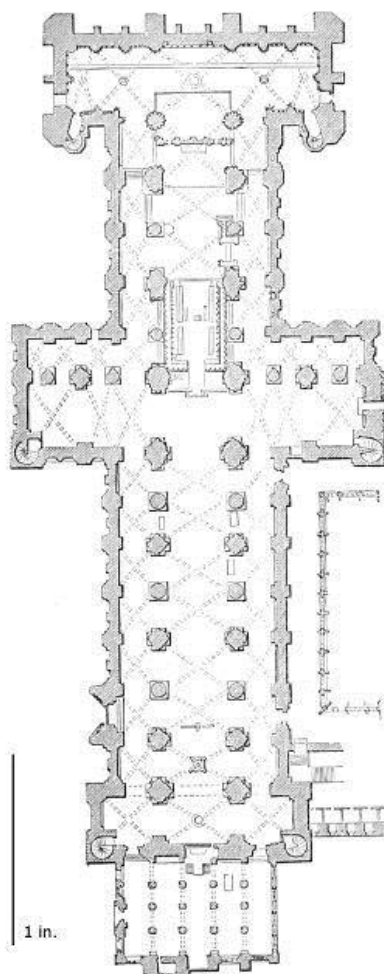
Чрезвычайно трудно назвать удовлетворительную причину этой особенности английских планов. Однако она возникает так внезапно в английских церквях нормандской эпохи, что, должно быть, уже существовала в церквях саксов; хотя почему они должны были принять ее, ни в коей мере не ясно. Если бы у этих церквей были деревянные крыши, что почти наверняка имело место, их нефы легко могли бы быть шире, и вряд ли это было вызвано какими-либо эстетическими мотивами. Насколько мы сейчас о них судим, эти ранние нефы были плохо приспособлены для того, чтобы слушать обращение епископа или приора, и так же плохо приспособлены для того, чтобы толпа могла видеть, что происходит у алтаря; но по изобразительному эффекту они превосходят все, возведенное на Континенте, если не считать значительно увеличенных размеров по высоте или ширине. Таким образом, независимо от того, попали ли они на него случайно или по замыслу, его красота была немедленно оценена по достоинству и легла в основу дизайна всех английских соборов. Это было открытие, которое добавило больше возвышенности эффекту, характеризующему большинство наших соборов, чем любой другой принцип, введенный в Средние века.

Все перечисленные выше соборы, более того, большинство из тех, которые были спроектированы нормандскими прелатами в течение первых полувека после завоевания, были возведены почти по тому же плану, что и в Норвиче. Дарем (1095-1133) был первым, кто показал какое-либо заметное отклонение от типа [433](#) (Гравюра на дереве № [804](#)). Нef и хоры стали почти пропорциональны друг другу, и впервые мы видим четкое решение с самого начала о том, что здание должно быть сводчатым. Все это потребовало большого количества дизайна и изобретательности, которые полностью освободили нас от континентального типа и могут рассматриваться как закладывающие основу английского стиля.

В дополнение к тому, что происходило в Дареме, на Севере Англии в течение всего XII века наблюдалась необычайная активность в церковном строительстве благодаря возведению

великих аббатств, гигантские окаменелости которых до сих пор украшают каждую главную долину Йоркшира. Поскольку эта часть страны была более удалена от иностранного влияния, чем Юг, стиль развился там с энергией и оригинальностью, которых нет нигде в другом месте; но его эффект был оценен по достоинству, и когда Линкольн был перестроен, примерно в 1200 году, английский стиль был доведен до совершенства во всех существенных деталях. Однако еще более примечательно это показано в Солсбери,

строительство которого было начато в 1220 году и завершено в 1258 году, за исключением шпиля, который, по-видимому, не был частью первоначального проекта.

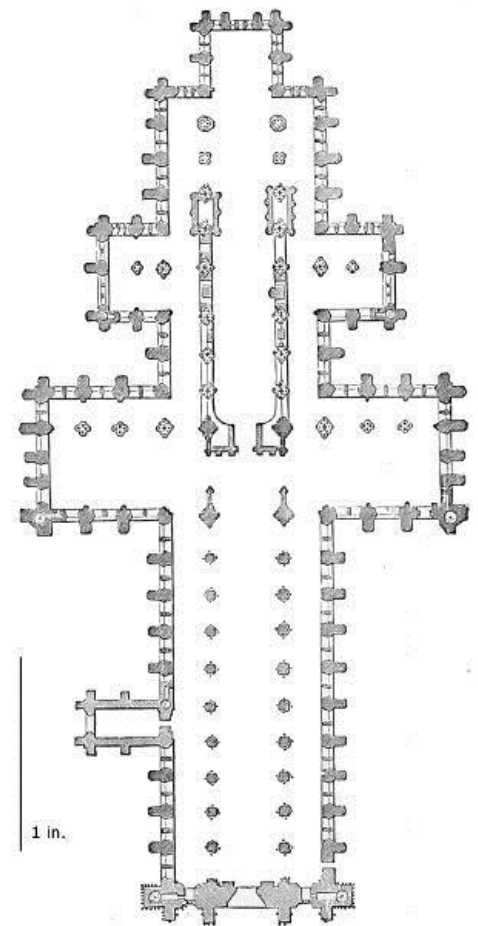


804. План Даремского собора. (Из Биллингса.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

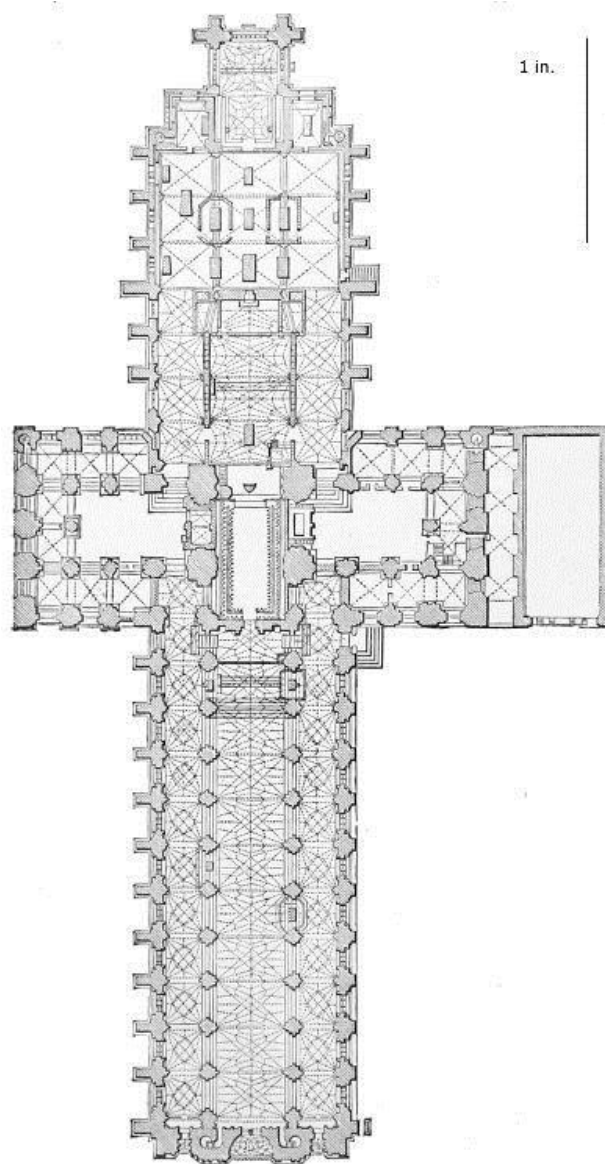
В этой церкви у нас есть план не только чрезвычайно красивый, но и совершенно оригинальный. Здесь почти нет следов французского или иностранного влияния; все является результатом местной разработки в течение предыдущих полутора столетий. Внутренние размеры, по словам Бриттона, составляют 450 на 78 футов — немного ниже английского стандарта, но достаточно большие для эффекта. Апсидальное расположение, столь универсальное в нормандских соборах, исчезло, чтобы никогда не вернуться, за исключением Вестминстерского аббатства (1245-1269) и некоторых перестроек, например, в Тьюксбери; и квадратное восточное окончание отныне можно считать установленным в этой стране — ранний символ той независимости, которая в конечном итоге привела к Реформации.

Как только план Солсбери стал считаться истинно английским, нормандские соборы были постепенно изменены, чтобы приспособить их к нему. Неф и трансепт Винчестера были уже слишком обширны, чтобы допустить строительство второго трансепта, но хоры были перестроены по новому образцу; и когда впоследствии неф был реконструирован Уильямом Уайкемским, он стал одним из самых красивых, поскольку оставался самым длинным из английских соборов (всего 556 футов).

Примерно в то же время к Эли были пристроены хор и пресвитерия вместо старонорманнского хора, что подняло его на самое первое место среди английских церквей;<sup>[414]</sup> и когда в 1322 году по счастливой случайности упала старая нормандская башня, перекресток был перестроен таким образом, что сделал его исключительно выдающимся среди своих конкурентов. Пожалуй, во всем многообразии готической архитектуры ни здесь, ни на Континенте нет более красивой достопримечательности, чем восьмиугольник Эли (гравюра на дереве № 808), восстановленный Аланом Уолсингемским, ризничим во время падения башни. Ему, и только ему одному из всех северных архитекторов, кажется, пришла в голову идея отменить то, что на самом деле было изюминкой стиля, — узкий высокий проем центральной башни, который, хотя и обладал преувеличенной высотой, не придавал ни пространства, ни достоинства центральной детали дизайна. С другой стороны, необходимость в более прочных опорах для поддержания башни часто еще больше сужала то место, где, согласно архитектурным нормам, увеличенная площадь имела жизненно важное значение для должной гармонии дизайна.



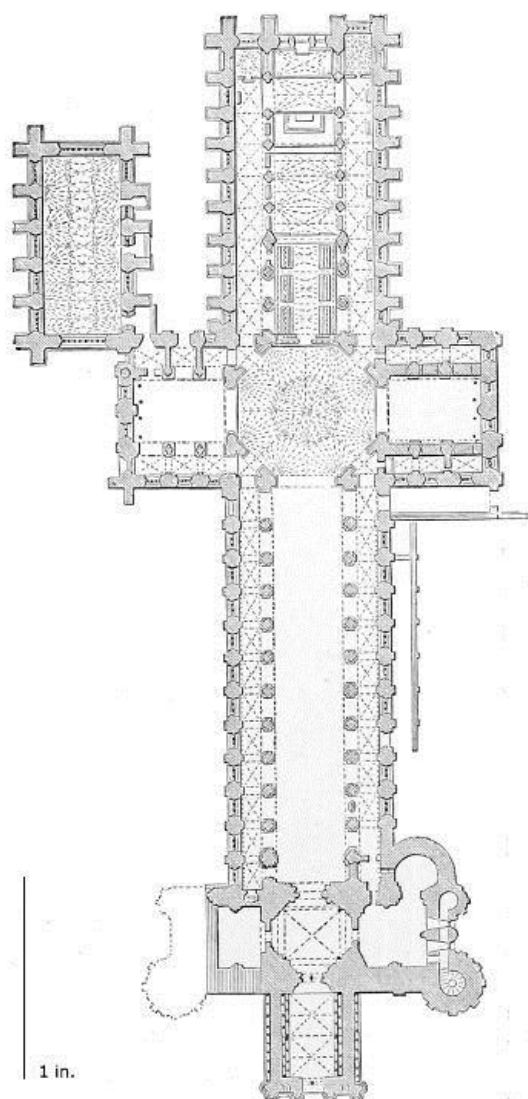
805. План Солсберийского собора. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



806. План Винчестерского собора. (Из Бриттона.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В данном случае архитектор взял за основу своего проекта всю ширину нефа и проходов, построив в нем восьмиугольник, стороны которого составляют соответственно 25 и 30 футов, а диаметр 65 футов в одном направлении на восток и запад и 70 футов в поперечном направлении. Благодаря такому расположению центральная площадь была получена более чем в три раза больше той, что существовала изначально, и, более того, в дизайне появились уместность и поэтичность, которых нет нигде в другом месте. Все это также было выполнено с использованием изысканных деталей лучшей эпохи английской готики, и в результате получился необычайно красивый эффект. К сожалению, либо из-за нехватки средств, либо из-за уверенности в их способности выполнить это, хранилище, как и в Йорке, выполнено только из дерева, хотя, судя по огромной прочности опор и их расположению, очевидно, что изначально предполагалось каменное хранилище. Очень небрежный — можно даже сказать, уродливый — вид, которым фонарь был отделан снаружи, безошибочно показывает, что он не рассчитан на долгую службу в своем нынешнем виде. Как бы то ни было, этот восьмиугольник на самом деле является единственным настоящим готическим куполом из существующих; и удивительно, что, как когда-то предполагалось, ни один собор впоследствии не был возведен без него. Его размеры не должны были встревожить тех, кто имел доступ к куполам византийцев или итальянцев. Его красота

должна была поразить их так же, как и нас. Возможно, истинное объяснение кроется в том факте, что он был изобретен поздно в этом стиле. Новые соборы или большие церкви очень редко возводились после смерти Эдуарда Третьего; а если и возводились, то проектировали их чаще умные каменщики, чем образованные джентльмены.



807. План собора Эли. (Из Дагдейла.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.





808. Восьмиугольник в соборе Эли. (Из "Справочника по соборам" Мюррея.)

После этого в дизайн английских соборов было внесено очень мало новизны. Йорк, однако, был почти полностью перестроен в том виде, к которому стремились архитекторы на протяжении всего Средневековья, и, следовательно, его можно рассматривать как тип, к которому они стремились, хотя вряд ли это тот тип, которому мы можем дать самую безоговорочную похвалу. Неф был возведен между 1291 и 1331 годами, хоры - между 1361 и 1405 годами; внутренняя длина составляет 486 футов; ширина хора - 100 футов; ступицы - 106 футов; оба эти последние, к сожалению, были размерами, с которыми архитекторы не чувствовали себя способными справиться в камне, так что крыша, как и фонарь в Эли, была построена из дерева, имитируя каменный свод, и остается таковой по сей день.

Из-за большой ширины нефа Йорк не имеет обычной пропорции длины, характерной для других английских соборов, и соответственно проигрывает по эффекту. Его главной особенностью является простота и прямоугольность плана, столь непохожая на то, что можно найти где-либо за границей. Церковь разделена на две равные части: одна предназначена для мирян, другая - для духовенства. Здесь нет апсидальных или других часовен. У восточной стены стояли три алтаря, и их может быть 3 или 4 в трансепте. За этим ничего. Здесь нет ни одной из тех богатых частных часовен, которые отличают

континентальные соборы и церкви, ни даже Кентерберии, самый иностранный из наших английских примеров. Богослужение даже в тот ранний период было задумано как массовое и коллективное, не растрачиваемое на частные богослужения или разрозненные службы, и знаменует собой отход от континентальных практик, вполне достойный внимания тех, кто желает проследить постепенное развитие чувств народа, выраженных в его архитектуре, и только в архитектуре.

Церковь аббатства в Вестминстере является исключительной среди английских образцов и, безусловно, является, по крайней мере, в том, что касается ист-энда, адаптацией французского дизайна. Однако неф, по сути, является английским по планировке и деталям и одним из самых красивых примеров своего класса, которые можно найти где бы то ни было. То же самое можно сказать и о широко раскинувшихся трансептах; но к востоку от них форма явно напоминает французский собор. Часовня Генриха VII. теперь возвышается над пространством, ранее занимаемым часовней Богоматери; но до того, как ее снесли, венец апсидальных часовен <sup>[415]</sup> был полностью и по существу французским, как и любой другой, который можно найти в стране, где была изобретена эта особенность. Однако в хоре архитекторы проявили свое незнание выбранной ими формы завершения. Угол, под которым сходятся три пролета апсиды, далеко не приятный, и к переходу нет должной подготовки, что, как правило, умаляет совершенство того, что в противном случае было бы очень красивым дизайном. <sup>[416]</sup>

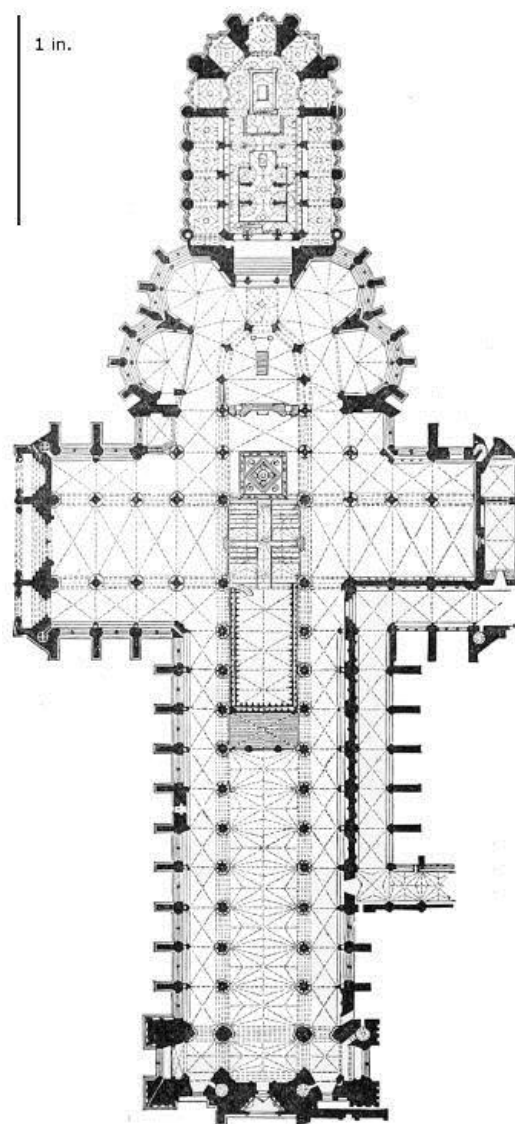
Поскольку хоры были надгробными, чтобы вместить алтарь Исповедницы, дизайн был подходящим, и о его введении в данном случае нельзя сожалеть; но в целом в Вестминстерской церкви нет ничего, что заставило бы нас пожелать, чтобы эта особенность стала более распространенной по эту сторону Канала.

Несмотря на красоту результата, все еще можно считать открытым для обсуждения вопрос о том, всегда ли английские архитекторы были правы, отдавая предпочтение длине, а не высоте в качестве модуля своих проектов. Однако, когда мы задумываемся о том, насколько сильно возрастают трудности возведения каменной крыши с каждым увеличением ширины или высоты свода, мы не можем не признать их мудрость в том, что они остановились на том месте, где было достигнуто достаточное пространство, без увеличения конструктивных трудностей. Нигде в английских соборах нас не оскорбляют механические *силовые приемы*. Везде достаточно солидности для обеспечения безопасности и вытекающего из этого ощущения покоя, наиболее способствующего истинному архитектурному эффекту.

Можно также отметить, что напряжение при повороте головы вверх значительно снижает удовольствие от созерцания высоких интерьеров, в то время как глазу нравится останавливаться на протяженных перспективах, которые можно исследовать в естественном положении. Но, пожалуй, самым большим преимуществом умеренных размеров в разрезе является то, что они не затмевают ни молящихся, ни убранство церкви. В английском соборе все строго пропорционально, чего, безусловно, нет во многих континентальных образцах; и в длинных нефх наших церквей присутствует разнообразие и игра света и тени, чего совершенно нет во французских и немецких образцах.

Еще один момент, по которому вполне могут существовать разногласия, заключается в том, является ли квадратное завершение наших соборов более красивым, чем апсидальные конструкции, столь распространенные за рубежом.

Когда, как в Солсбери, или Уэллсе, или Эксетере, под восточным окном имеется экран из открытых арок, можно с уверенностью утверждать, что многоугольное завершение было бы более приятным; но когда, как в Йорке, или Глостере, или Карлайле, вся восточная стена представляет собой экран из крашеного стекла, разделенный средниками и ажурными узорами самого изысканного дизайна, суждение, вероятно, пойдет в другую сторону. Такое окно, как в Йорке, 33 фута в ширину и 80 футов в высоту, является чудесным творением, с которым мало какие архитектурные разработки в любой части мира могут соперничать или даже приближаться к нему. В целом, возможно, верный ответ на этот вопрос заключается в том, что там, где требуется несколько часовен меньшего размера, форма шевета является лучшим и наиболее художественным завершением церкви; там, где они не требуются, квадратная форма является самой красивой, потому что она наиболее подходящая и, как все подходящее, может стать красивой в руках настоящего художника.



809. План Вестминстерского аббатства. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

## ХРАНИЛИЩА.

Какое бы мнение ни сложилось относительно пропорций английских соборов или расположения их планов, не может быть никаких сомнений в превосходстве их сводов над сводами всех их континентальных соперников. Причины этого разнообразны и не очень понятны. Наиболее очевидной является простота строительства, которая возникла из-за умеренности, только что указанной в разделе "Наши церкви".

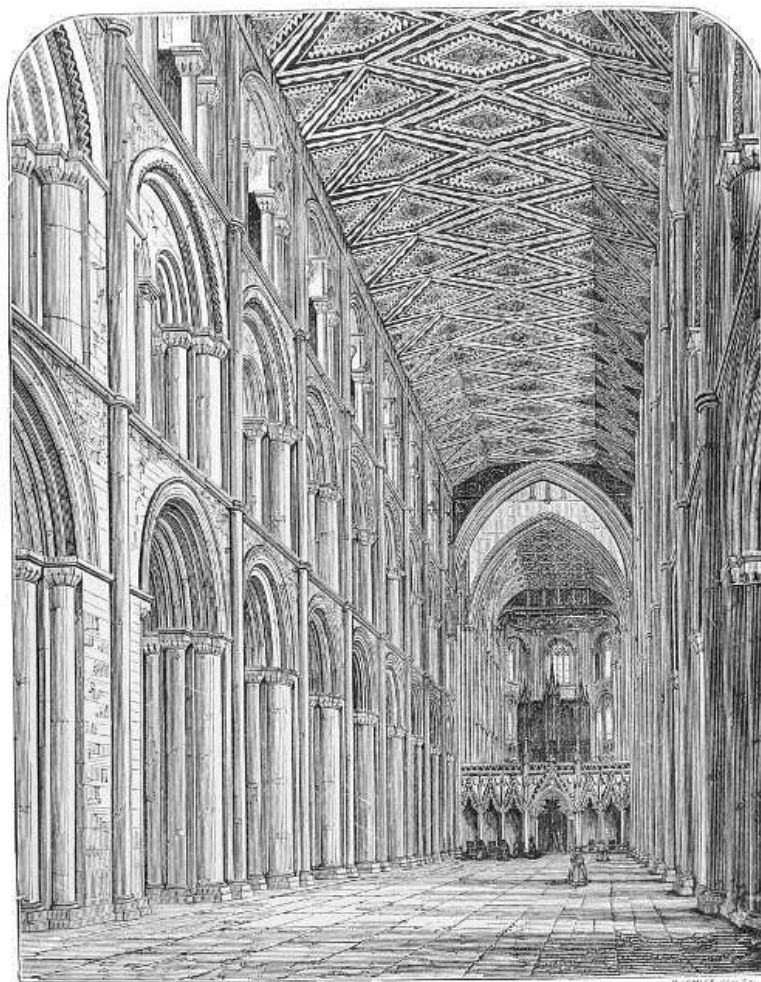
Англичане всегда работали в меру своих сил, вместо того чтобы идти на край света, как французы; и таким образом они обрели способность подчинять конструктивные потребности архитектурной красоте. Таким образом, английские архитекторы никогда не пытались построить свод какой-либо величины, пока не были достаточно искусны в строительстве, чтобы сделать это с легкостью. В предыдущей главе указывалось, какими разнообразными и болезненными были шаги, с помощью которых французы пришли к своей системе сводчатых сооружений — сначала с помощью стрельчатых туннельных сводов и системы куполов, затем с помощью комбинации четырехсторонних и шестиугольных пересекающихся сводов всех мыслимых форм и разновидностей, но всегда с тенденцией к куполообразным переплетениям и объединению всех ранее существовавших систем. Это экспериментирование, дополненное большой высотой их крыш и стройностью их фасадов, никогда не оставляло им достаточной свободы, чтобы признаться в изучении эстетических эффектов в этой части конструкции.

Вторая причина заключалась в том, что в течение 150 лет после Завоевания наши архитекторы довольствовались деревянными крышами для своих нефов. Одно из самых ранних хранилищ, которыми мы располагаем, находится в Дареме, строительство которого было начато приором Мелсонби в 1233 году. Задолго до этого французские архитекторы испробовали все те приемы, которые подробно описаны на стр. [113](#), [114](#), и, таким образом, преуспели в возведении сводов в своих центральных проходах за столетие до нашей попытки. Однако при этом их глаза привыкли к механическим деформациям, которых мы никогда не терпели, и впоследствии они были вполне удовлетворены, устоит ли свод, не особо заботясь о том, красива его форма или нет.

Третья причина совершенства английских сводчатых зданий заключалась в постоянном использовании декоративных деревянных крыш на протяжении всего средневековья. Типичным примером этой формы, дошедшим до нас сейчас, является Вестминстерский зал. Но в Королевской часовне Святого Стефана были такие же, и есть основания полагать, что они были гораздо более распространены, чем обычно предполагается.<sup>[42]</sup> Все они были искусно обрамлены, украшены богатой резьбой и орнаментом, часто более красивыми, чем каменные своды, и столь же дорогостоящими; и кажется невозможным, чтобы люди, знакомые с этим изысканным способом кровли, могли довольствоваться скудными витыми сводами континентальных архитекторов. Только англичане преуспели в сооружении декоративных деревянных крыш и, как следствие, только они оценили ценность свода, построенного по истинно художественным принципам и богато украшенного. Их глаза, привыкшие к глубине и смелости деревянных конструкций, никогда не могли вынести тонких, слабых линий французского ожива, достаточных только для прочности, но, к сожалению, лишенных выразительности и игры света и тени.

Хотя, возможно, можно с уверенностью утверждать, что саксонских сводчатых церквей не существует и никогда не существовало; и что в чисто нормандский период, хотя боковые нефы больших церквей обычно были сводчатыми, центральный проход всегда был обшит деревом; тем не менее, изучив их планы, мы приходим к выводу, что их архитекторы всегда предполагали, что они должны или, по крайней мере, могли быть украшены каменными крышами.





810. Неф собора Питерборо.<sup>[418]</sup> (Кат. Нб.)

Во-первых, площадь их опор огромна, и такая, которая никогда не могла быть предназначена для поддержки деревянных крыш. Даже с учетом всех недостатков каменной кладки хватило бы одной десятой площади сечения, и в Германии, когда предполагалось использовать деревянные крыши, одновременно использовалось не больше. Также, как правило, существуют некоторые вариации в конструкции альтернативных опор, как если бы рассматривалось шестигранное расположение. Но доказательства не являются убедительными, поскольку сводчатые шахты обычно похожи и во всех случаях проходят от земли через верхний этаж и заканчиваются перекрытиями стены, так что в их нынешнем виде они могли быть предназначены только для поддержки основного бруса крыши. Возможно, предполагалось срезать их до ниток верхнего этажа, как это было фактически сделано в Норвиче в 1446 году, когда неф был перекрыт; но в настоящее время мы должны быть удовлетворены доказательствами того, что архитекторы довольствовались такими крышами, как у Питерборо (Гравюра на дереве № [810](#)), которая является самой старой и прекрасной из имеющихся у нас. Это очень красиво, но, конечно, не того класса крыша, для поддержки которой были спроектированы эти массивные опоры.

Хотя мы можем сомневаться в намерениях строителей Норвича, Эли или Питерборо, судя по чередующимся опорам и колоннам, не может быть никаких сомнений в том, что при строительстве Дарема (Гравюра на дереве № [804](#)) предполагалось, что неф будет перекрыт большим шестиугольным сводом. Однако, прежде чем это намерение могло быть осуществлено, искусство возведения сводов было настолько усовершенствовано, что от этого весьма неуклюжего приема отказались; и благодаря установке кронштейна в нефе, а

затем и сводчатой шахты на хорах, между 1233 и 1284 годами был успешно возведен свод обычной четырехугольной формы.

Вероятно, именно святому Хью Линкольнскому мы обязаны первым совершенным склепом в Англии. Выходец из Бургундии, он, должно быть, был знаком с огромными сводами, которые были построены в его стране задолго до 1200 года, когда он призвал своих новых последователей построить один из них не обязательно в бургундском стиле, но в той форме, с которой они были знакомы по своей практике возведения боковых сводов меньшего размера. Он построил и покрыл крышей хоры Линкольна, сразу после чего (1209-1235) неф (гравюра на дереве № [811](#)) был выполнен Хью Уэллсом, и его крышу можно считать прообразом первой усовершенствованной формы английских сводов. Это очень просто и красиво; но нельзя отрицать — и в Эксетере это ощущается еще сильнее, — что огромные перевернутые пирамидальные блоки крыши слишком тяжелы для легкой опоры и прорезанных стен, которые их поддерживают. Другой дефект заключается в том, что линии окон верхнего этажа не совпадают с линиями “северьев” свода. Этот дефект был исправлен в Личфилде, но нигде больше, до изобретения четырехцентровой арки и веерного орнамента. В Личфилде (Гравюра на дереве №. [812](#)) треугольная форма окон верхнего этажа позволила идеально решить проблему и придала всему устройству устойчивость и уместность, которые никогда не были превзойдены и от которых никогда нельзя было бы отказаться, если бы их фатальная любовь к окрашенному стеклу не вынудила архитекторов в этом, как и в других случаях, отказаться от конструктивной уместности ради снисхождения к этому завораживающему способу оформления.





811. Неф Линкольнского собора. (Кат. Нб.)

Какими бы красивыми ни казались эти простые ранние крыши, огромная масса “севереев”, или перевернутых пирамид, имела очень очевидный недостаток. Однако это было легко исправимо, когда однажды было замечено. Самый ранний пример его успешного удаления, вероятно, находится на крыше хора в Глостере (1337-1377) (Гравюра на дереве № [813](#)). В данном случае крыша представляет собой почти сводчатый туннель с врезанными в него оконными проемами, так что почти треть пространства остается незанятой; и поскольку вся она покрыта богатым и уместным узором, эффект получается очень приятный. Впоследствии тот же принцип был доведен до совершенства на крыше часовни Святого Георгия в Виндзоре. В этом случае плоская полоса была введена в качестве отдельного конструктивного отделения в центре, поддерживаемого колоннами, а поскольку крыша украшена ребрами самого изысканного дизайна, она образует, пожалуй, самый красивый свод, когда-либо спроектированный готическим архитектором.



812. Неф собора Личфилда. (Кат. Нб.)

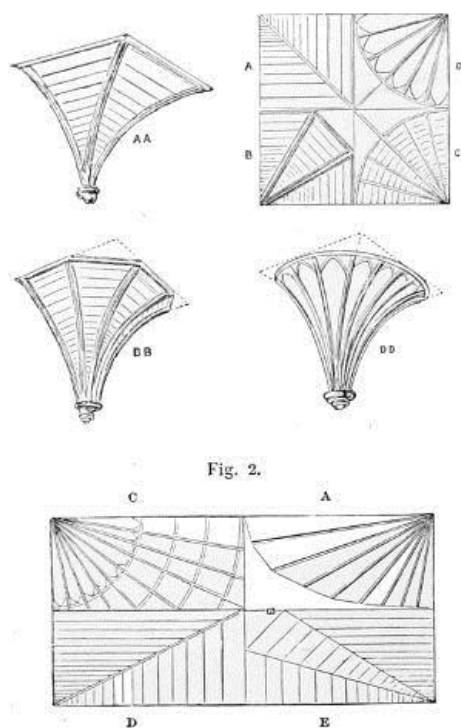
Великим изобретением английских архитекторов в области сводчатых конструкций является форма, обычно известная как веерный ажур. Она настолько прекрасна сама по себе и настолько исключительно английская, что, возможно, стоит повторить шаги, по которым к ней пришли. Это может привести к небольшому повторению, но каменный свод, по сути, является определяющим элементом стиля, поэтому его принципы не могут быть слишком ясны.



813. Хор Глостерского собора. (Кат. Нб.)

Первоначальная форма пересекающегося свода представляет собой две половины квадратной пирамиды с полыми сторонами, расположенные друг напротив друга в перевернутом положении.<sup>[419]</sup> Одна половина такого хранилища показана на А и АА (Гравюра на дереве № [814](#), рис. 1). Англичане, по-видимому, рано устали от бесконечного повторения этих форм, и, испробовав все способы скрыть их одинаковость, покрыв их ажурными узорами, они нашли удачный способ срезать их углы, как показано на В и ВВ. Это оставило ровное квадратное пространство в центре, которое было бы неудобным в центральном своде, хотя в боковом проходе его было легко преодолеть, а его плоскостность была скрыта орнаментом. На этом этапе было легко увидеть, что, снова разделив каждую грань на две, как на С, рис. 1, были восстановлены основные исходные линии, и центральное пространство можно было разделить конструктивными линиями в любой необходимой степени. В результате этого процесса квадратная пирамида превратилась в многоугольный конус с 24 сторонами, который был практически настолько близок к кругу, что было невозможно удержаться от предложения сделать его единым целым, что и было сделано соответствующим образом, как показано на D и DD, рис. 1.





814. Схемы сводов.

До сих пор все было просто, но факт наличия плоского центрального пространства, опирающегося на четыре конуса, все еще считался недостатком, что, действительно, очевидно в таком своде, как свод клоистерс в Глостере (гравюра на дереве № [815](#)), где используется сегмент, почти равный равносоставленному сферическому треугольнику. В данном случае они не решились использовать конструктивное оформление, а покрыли пространство кругами, чтобы сбить с толку и обмануть глаз. В Виндзоре (Гравюра на дереве № [816](#)) дефект был устранен за счет использования низкой четырехцентровой арки, изобретенной специально для этой цели, так что внешняя касательная вогнутости была почти плоской, а главное поперечное ребро было перенесено к центру без перелома - как могли бы быть другие, если бы такой способ украшения был сочтен целесообразным. Это можно считать совершенством такого рода прыжков и, пожалуй, самым красивым методом, когда-либо изобретенным. В Вестминстере (как показано на гравюре на дереве № [817](#)) трудность была преодолена путем изменения кривой путем введения подвесок. Это был умный прием, который произвел

поразительный эффект, но, очевидно, является *демонстрацией силы*, что результат никогда не бывает вполне удовлетворительным, хотя в небольших масштабах вполне допустимым.

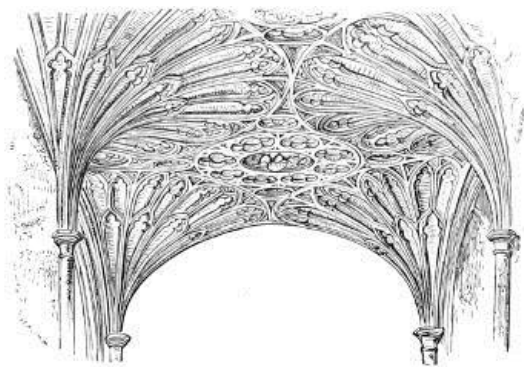
Все эти устройства идеально подходили, пока пространство, подлежащее перекрытию, было квадратным или почти квадратным; но когда этот способ перекрытия стали применять к нишам центрального нефа, которые были в два раза длиннее в одном направлении, чем в другом, трудности показались непреодолимыми. Путем среза угла, как в первом случае (как на в, рис. 2, Гравюра на дереве № [814](#)), вы можете получить либо небольшое пространство в форме ромба в центре, либо квадрат, но в обоих случаях пирамида становится очень неудобной; и, продолжая использовать систему, как раньше, вы получите не круг, а эллиптическое сечение, как показано на D, рис. 2 (Гравюра на дереве № [814](#)).



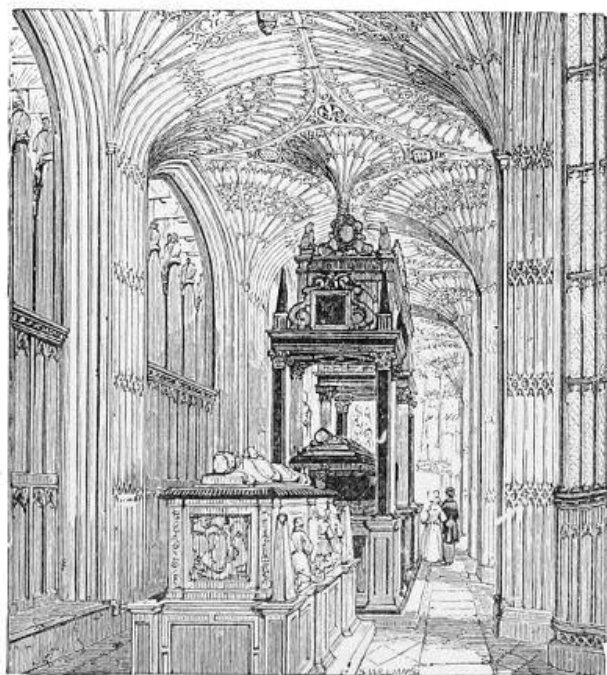
815. Монастырский склеп, Глостер.

Строители часовни Королевского колледжа стремились устранить эту трудность, продолжив коноидальную форму до центра, а затем отрезав то, что было лишним по бокам, как показано на е, рис. 2, или, как показано на виде интерьера (гравюра на дереве № [846](#)) далее.

Богатство орнамента, возвышенность и элегантность в целом заставляют нас не обращать внимания на эти недостатки в Кембридже, но ничто не может быть менее конструктивным или менее приятным, чем полученная таким образом резкость пересечений. В центральном проходе часовни Генриха VII этого удалось избежать благодаря смелой серии подвесок, поддерживаемых внутренними выступающими контрфорсами, создающими удивительную степень сложности и такую демонстрацию механической ловкости, которая никогда не перестает удивлять и, как правило, радовать; хотя следует признать, что это в лучшем случае простое произведение искусства, недостойное английского искусства. Безусловно, наиболее удовлетворительной из этих крыш является крыша в Виндзоре, где в центре крыши по всей длине часовни установлена широкая плоская лента. Он украшен панелями самого изысканного дизайна и слегка выступающими подвесками, все выполнено с таким хорошим вкусом, что делает его одним из самых богатых и, вероятно, самых красивых хранилищ, когда-либо построенных. У него нет той высоты, что в Кембридже, - всего 52 фута в высоту вместо 78, и он не такой протяженный, и, следовательно, не так сразу бросается в глаза наблюдателям, но при осмотре оказывается гораздо более удовлетворительным.



816. Сводчатый проход в соборе Святого Георгия, Виндзор.



817. Придел в часовне Генриха VII в Вестминстере.





818. Ретро-хор, кафедральный собор Питерборо. (Кат. Нб.)

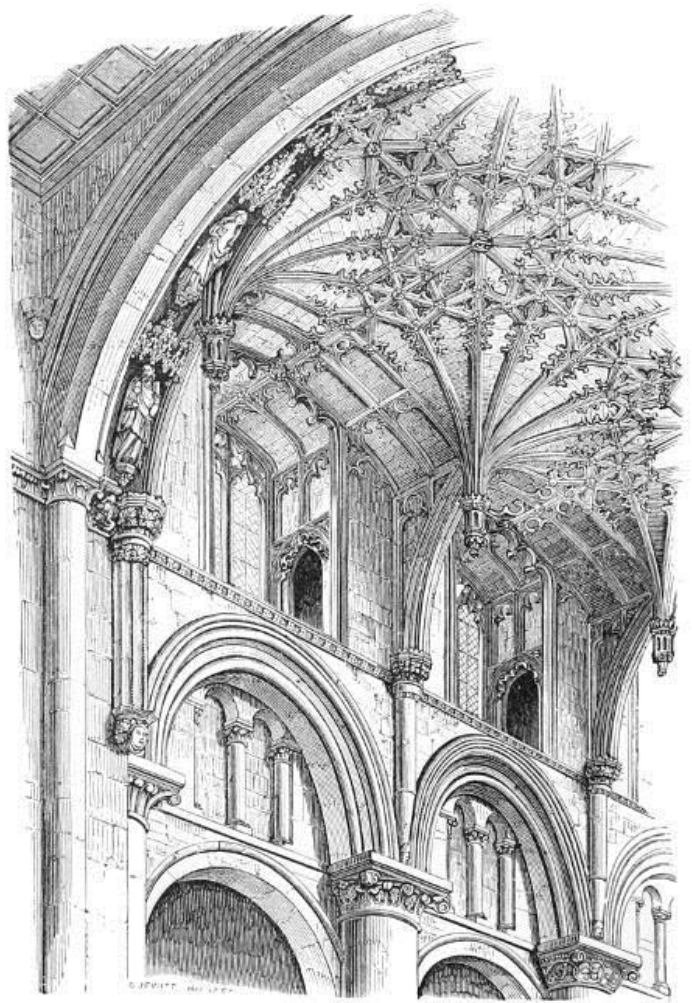
Истина, по-видимому, заключается в том, что, несмотря на весь свой опыт, архитекторы вернулись именно к тому, с чего начали, а именно к необходимости квадратного пространства для возведения удовлетворительного пересекающегося свода. Римляне видели это и никогда не уклонялись от этого. Боковые нефы всех соборов и всех монастырей придерживались его повсюду; и когда от него отходили в более широких центральных проходах, это всегда приводило к неловкости, которую вряд ли когда-либо удавалось преодолеть. В некоторых случаях, как в ретро-хорах в Питерборо (1438-1528), два окна смело, но неуклюже включены в один проем (Гравюра на дереве № [818](#)), и отсеки настолько почти квадратные, что сложность не очень очевидна, но ее достаточно, чтобы значительно ухудшить эффект того, что в противном случае было бы очень красивой крышей.

В часовне Генриха VII сложность была смягчена, а не преодолена, выдвинув вперед огромные подвески крыши и рассматривая их как неотъемлемые части конструкции, как если бы они поддерживались колоннами из пола, а не кронштейнами из стены. Таким образом, крыша была разделена на прямоугольники, более приближающиеся к квадратам, чем это было возможно иным способом; но это в высшей степени ложно в принципе и, несмотря на всю красоту деталей, не может считаться удачным.

Какой бы странной ни казалась ее дата, наиболее удовлетворительной крышей такого класса является крыша, возведенная кардиналом Вулси в начале 16 века над хорами Оксфордского собора. В данном случае подвески выдвинуты так далеко вперед и выполнены настолько важными, что центральная часть крыши практически четырехсторонняя. Оставшуюся трудность удалось устранить, отказавшись от кругового горизонтального контура, характерного для настоящего веерного ажюра, и приняв вместо него многоугольную форму. Поскольку все выполнено конструктивно и с соответствующими деталями, эта крыша — за исключением размера — является одной из лучших и наиболее примечательных, когда-либо выполненных.

Истинным решением проблемы, поскольку это касалось свода, было бы включение двух пролетов боковых нефов в один из центральных; но это потребовало бы изменения как плана, так и внешнего вида до такой степени, которую архитекторы тогда не были готовы терпеть, и это никогда не предпринималось, за исключением, возможно, случая ретро-хора в Питерборо (гравюра на дереве № [818](#)). Если бы это было сделано в часовне Королевского колледжа в Кембридже (Гравюра на дереве № [846](#)), это было бы огромным улучшением во всех отношениях. В настоящее время длина часовни Королевского колледжа слишком велика для других ее размеров. Если бы в нем было шесть отсеков вместо двенадцати, его видимая длина была бы значительно уменьшена, а разнообразие, привнесенное этим изменением, нарушило бы его монотонность, не умаляя ни одной из превосходных черт дизайна, которыми он обладает сейчас.

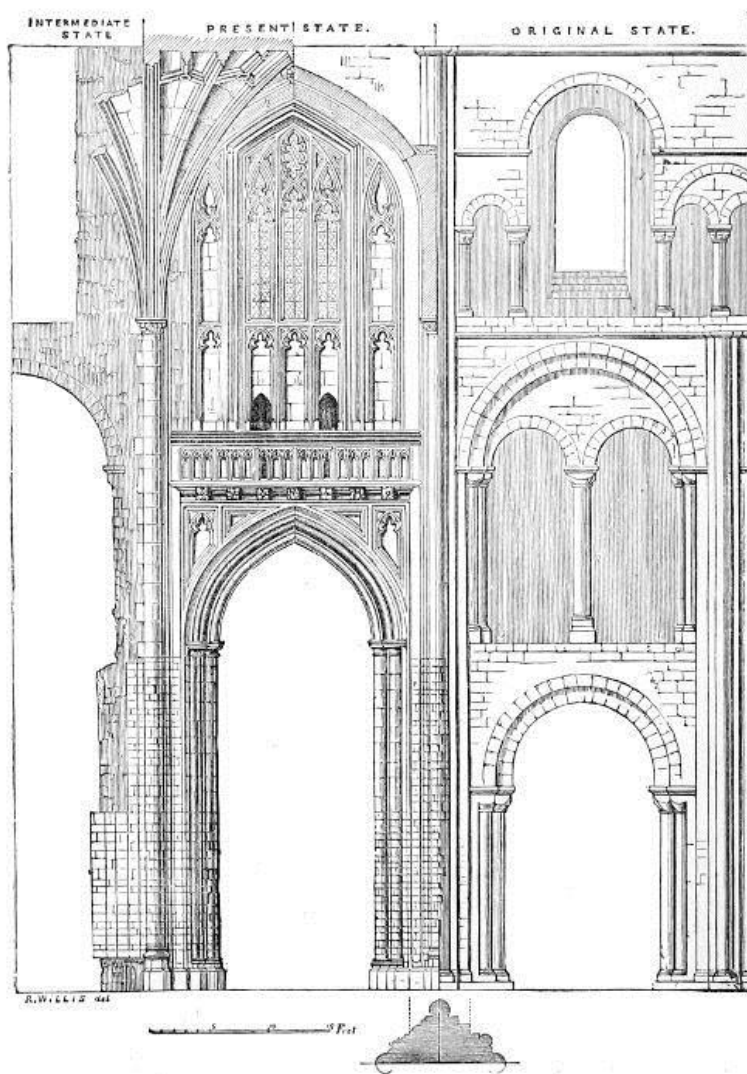
Английские архитекторы никогда не пытались возводить такие своды, как в Тулузе и Альби, высотой 63 и 58 футов соответственно, и тем более такие, как в испанской Хероне, высотой 72 фута. четкая ширина. С нашими нынешними знаниями в области механики мы, вероятно, могли бы строить своды еще шире. Даже средневековые архитекторы в Англии могли бы сделать в этом направлении больше, чем они на самом деле достигли, если бы попытались. Однако в целом, похоже, что они проявили мудрую осмотрительность, ограничившись умеренными размерами. Большой поэтичности дизайна и видимых размеров можно добиться за счет установки стоек на полу и с гораздо меньшими механическими усилиями. До тех пор, пока все не будет увеличено в еще большем соотношении, эффект карликовости огромного хранилища никогда не перестанет быть болезненно очевидным. Мы можем сожалеть, что они не изменили свои хранилища таким способом, как фонарь в Эли, но вряд ли они ограничились теми размерами, которые обычно принимали.



819. Хоровые своды Оксфордского собора. (Кат. Нб.)

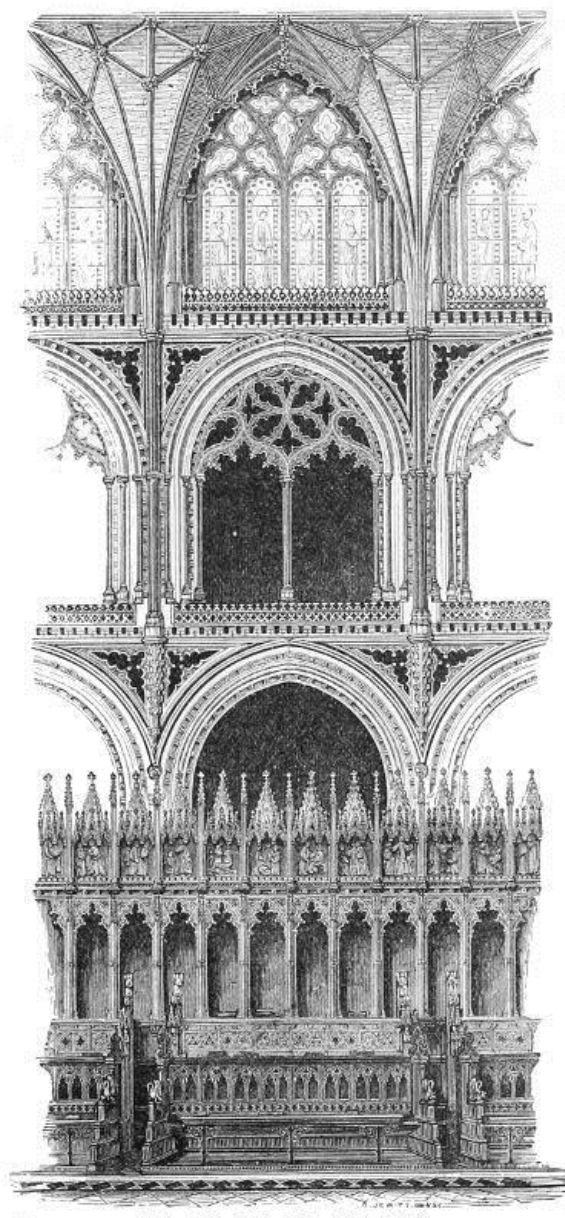
## АРКИ ПИРСА.

Хотя принципы, принятые английскими архитекторами, существенно не отличались от принципов их континентальных собратьев в отношении расположения опорных арок и пропорций трифорий и клересторий, все же их практика в целом была настолько разумной, а результаты настолько удовлетворительными, что это, по-видимому, лучшее место, чтобы указать на то, к чему стремились средневековые архитекторы при устройстве поверхностей своих стен.



820. Преобразование нефа Винчестерского собора. (Кат. Нб.)

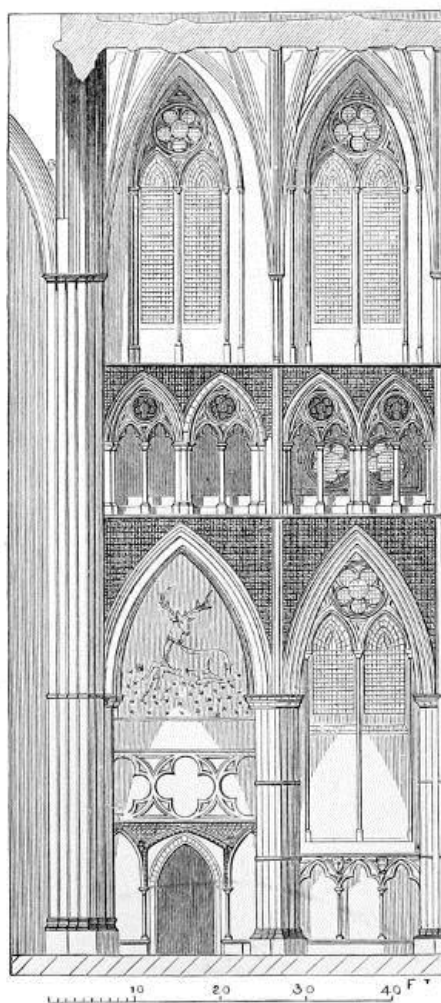




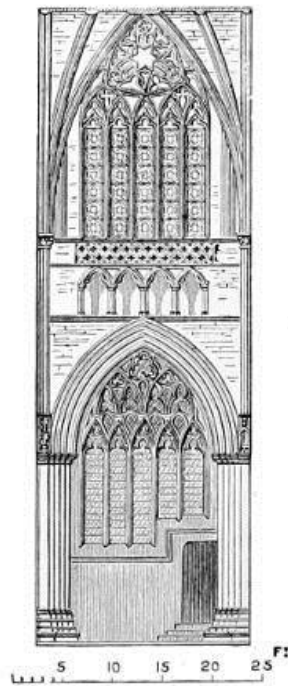
821. Хор собора Эли. (Кат. Нб.)

В нормандских соборах общая схема, по-видимому, заключалась в том, чтобы разделить высоту на три равные части и отвести одну арке пирса, другую трифорию или большой галерее, а третью - главному этажу. Во всех примерах, которые у нас сейчас есть, верхнее отделение является наименьшим; но я не могу отделаться от мысли, что какое-то расположение бревен крыши дало требуемую дополнительную высоту. Обычно предполагается, что крыша в Питерборо (гравюра на дереве № [810](#)) изначально была плоской. Это, однако, ни в коем случае не ясно, как и то, что все начиналось так низко; но, как бы то ни было, гравюра на дереве (№ 820) объяснит обычное расположение, а также внесенные впоследствии изменения. В Винчестере два нижних этажа практически равны, верхний несколько меньше, а альтернативное расположение опор намекает на шестиугольный свод, если таковой когда-нибудь будет выполнен. Когда Уильям из Уайкхема взялся переделать стиль нефа, он сначала объединил два нижних отделения в одно, как показано на левой стороне разреза. Затем он разделил всю высоту, насколько позволяла ему каменная кладка, на две равные части, выделив одну для арок пирса, а верхнюю распределил настолько близко, насколько мог, отдав две трети под этажерку и

одну треть под трифорий. Со стрельчатыми арками это было самое приятное устройство, принятое в Средние века; но когда что-то очень похожее было предпринято в нефе Глостера с круглыми арками, эффект был крайне неприятным. Однако, прежде чем архитекторы остановились на этой пропорции, были опробованы различные эксперименты. Одной из самых удачных работ стал неф собора Личфилда (гравюра на дереве № [812](#)). Здесь вся высота разделена поровну: одна половина отведена аркам причала, а другая поровну разделена между этажом и трифорием. Если бы последний был застеклен снаружи, как это было в Вестминстерском аббатстве и в других местах, и выглядел как часть церкви, то в целом его можно было бы считать удовлетворительным. Как бы то ни было, площадь верхнего этажа намного меньше площади трифория, что пропорции не совсем приемлемы, хотя прочность и покой, которые такое расположение придает крыше, выше всех похвал.



822. Два пролета нефа Вестминстерского аббатства. Масштаб от 25 футов до 1 дюйма.



823. Один из заливов кафедрального собора в Эксетере. Масштаб от 25 футов до 1 дюйма.

Все эти возражения были устранены в трех отсеках хора в Эли, которые были перестроены Уолсингемом одновременно с восьмиугольником. Здесь трифорий и этажерка одинаковы; но верхнее окно настолько вытянуто и так много из него сделано, что оно выглядит таким же, как отделение внизу. Арка пирса внизу также уменьшена менее чем на половину всей высоты, чтобы придать значение верхней части. Эти пропорции заимствованы из очень красивого раннего английского пресвитерия за его пределами; но здесь они использованы с таким изысканным вкусом и такой исключительной красотой деталей, что, пожалуй, нет ни одной части какого-либо готического здания в мире, которая могла бы соперничать с этой частью хора в Эли по поэтичности замысла или красоте деталей.

Совершенство пропорций, как и многого другого, было достигнуто в Вестминстерском аббатстве (1245-1269). Здесь вся высота разделена на две равные части, а верхняя - на три, из которых одна отведена под трифорий, а две - под клерсторий. Это правда, что это связано с необходимостью поднимать свод из точки, расположенной на полпути к окнам верхнего этажа, и, таким образом, линии потолков не совсем совпадают с линиями светильников; но в лучшем случае это выбор трудностей, и, похоже, золотая середина была достигнута здесь более успешно, чем где-либо еще. Соотношение ширины бухты к ее высоте здесь также наиболее приятно; оно равно 1 к  $5\frac{1}{2}$ . Иногда, как в Эксетере, она опускается до 1 к 3, но весь эффект здания сильно разрушается из-за изменений.

Вскоре после этого, как и в хоре в Личфилде (1250-1325) или в Эксетере (1308-1369), манья выставить напоказ раскрашенное стекло нарушила все эти договоренности — как правило, за счет трифория. Эта особенность никогда не была полностью упущена, и она никогда не была застеклена изнутри, как это часто бывает на Континенте; но она была уменьшена до самых незначительных размеров — иногда без отверстий — и, благодаря более широкому расстоянию, о котором только что упоминалось, лишила английскую боковую ширму большей части той энергии и красоты, которые характеризовали ее более ранние образцы.



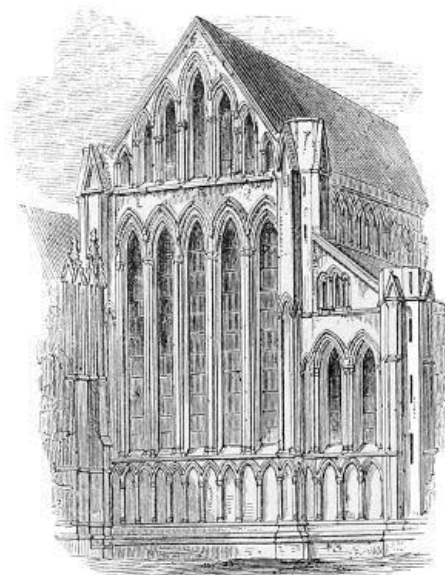
## УЗОР НА ОКНАХ.

Дата введения стрельчатой арки в Англии — поскольку можно считать установленным, что она была *введена*, — это вопрос, который много обсуждался, но ни в коем случае не решен. Общее впечатление таково, что впервые этот стиль был опробован при перестройке Кентерберийского собора после пожара 1174 года. Архитектором, руководившим этой работой в течение первых пяти лет, был Уильям из Санса; и детали и все устройство настолько по сути французские и настолько отличаются от всего остального в Англии того же времени, что вряд ли можно сомневаться в его влиянии на стиль здания. Конечно, это не означает, что не существует более ранних образцов; на самом деле, мы вряд ли можем предположить, что их не существовало, если вспомним, что *стрельчатая арка* использовалась в настоящее время во Франции более века до этого времени, и что *остроконечный стиль* был открыт в Сен-Дени по крайней мере за тридцать лет до этого. Тем не менее, это, вероятно, первый пример того, как стиль был воплощен в чем-то подобном завершенности, причем не только в арках и проемах опор, но и в сводах, что гораздо более характерно.

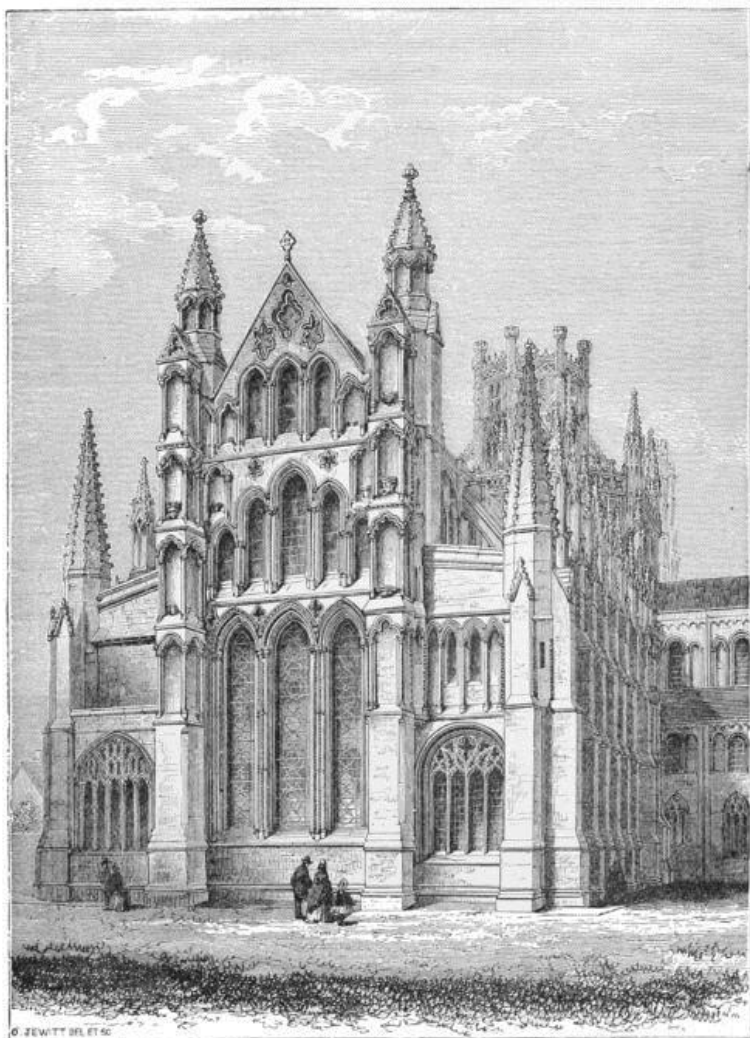
Даже после этой даты борьба была долгой, и англичане крайне неохотно восприняли нововведение, так что вплоть до 1200 года круглая арка использовалась в сочетании с заостренной, которой она в конце концов уступила место, а затем на три столетия была полностью изгнана из английской архитектуры.

Как бы то ни было, в своем обращении к ажурным узорам, которое последовало сразу же за введением стрельчатой арки, английские архитекторы проявили значительную оригинальность в дизайне, хотя и были вдохновлены той же трезвостью, которая характеризует все их работы. Они изобрели не только стрельчатую форму окна, но и то, что можно назвать стрельчатым стилем остекления. Нигде на Континенте не встречаются такие сочетания, как "Пять сестер в Йорке" (гравюра на дереве № [824](#)), или ист-энд Эли (гравюра на дереве № [825](#)), или такая группа, как та, что завершает ист-энд Херефорда (гравюра на дереве № [826](#)). Ажурным это вряд ли можно назвать, но по сути это такой же единый дизайн, как и любое из больших восточных окон, которые впоследствии вошли в моду; и до тех пор, пока окрашенное стекло не приобрело первостепенное значение, такое расположение было конструктивно лучше, чем ширма из стоек, и в том виде, в каком оно используется в этой стране, оно способно к очень красивым сочетаниям.

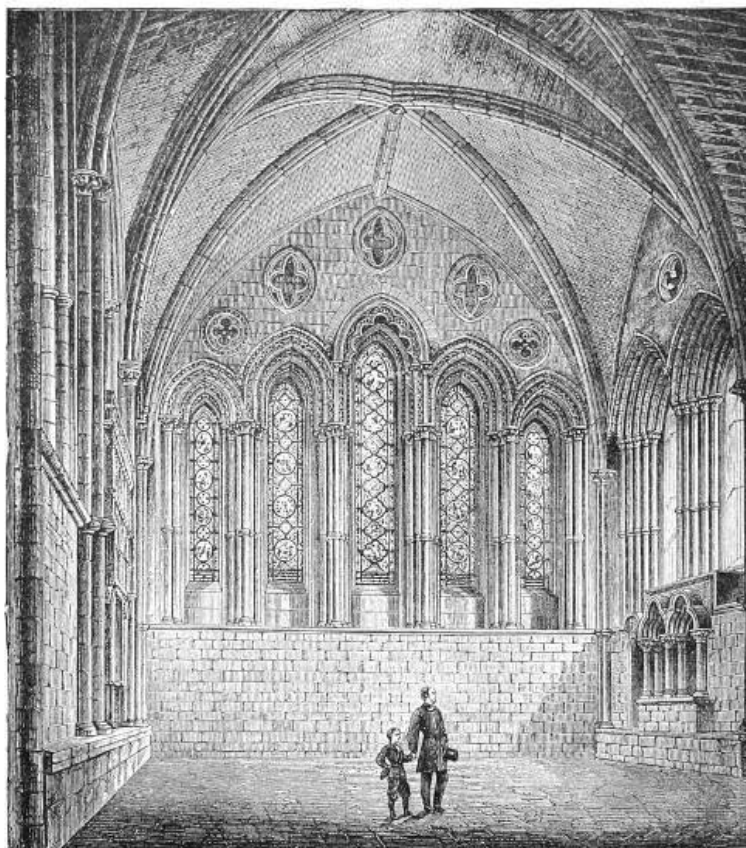
По крайней мере, так, похоже, думали английские архитекторы 13 века, поскольку они продолжали практиковать свой стрельчатый стиль, как в часто цитируемом примере Солсберийского собора, еще долго после того, как французы усовершенствовали геометрические формы; что можно увидеть из современного собора в Амьене. Во Франции, как указывалось в предыдущей главе (стр. [163](#) и далее), мы можем проследить каждый шаг, на котором были изобретены геометрические формы. В Англии этого сделать невозможно, и когда мы находим рудиментарную комбинацию двух ланцетов с кругом, это чаще всего возврат к предыдущим формам, чем шаг вперед к новому изобретению.



824. Окно пяти сестер, Йорк.  
(Из Бриттон.)



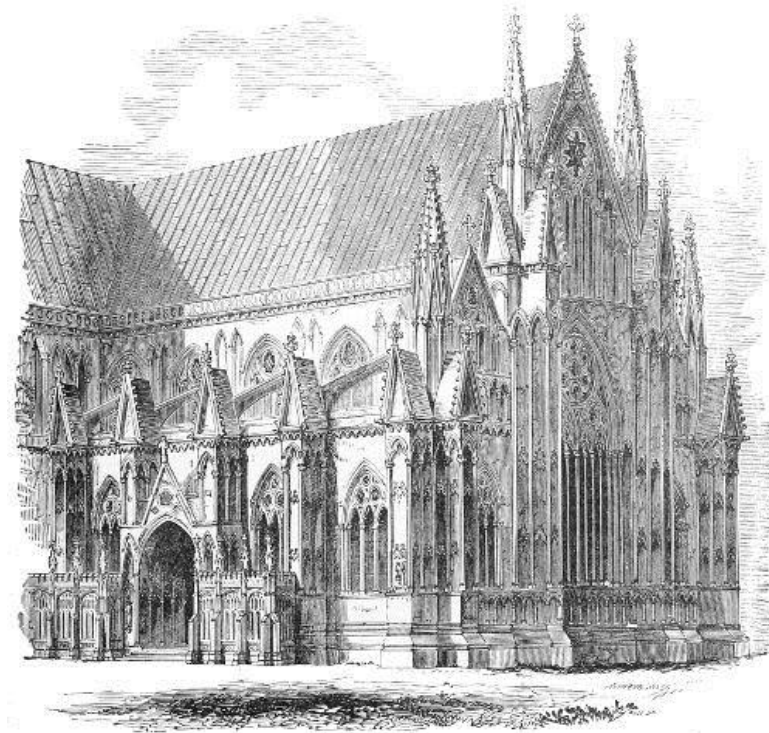
825. Кафедральный собор Эли, Ист-Энд. (Кат. Нб.)



26. Стрельчатое окно, Херефордский собор. (Кат. Нб.)

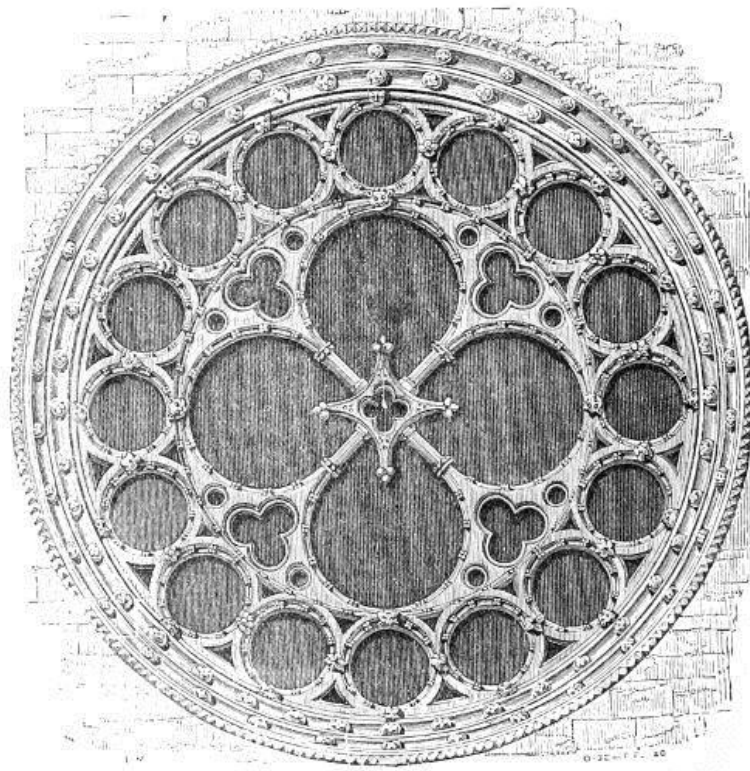
Однако, когда расписное стекло стало неотъемлемой частью церковного убранства, сопротивляться влиянию французского изобретения было невозможно. Как и многие другие континентальные формы, он, по-видимому, впервые систематически использовался в Вестминстере, когда Генрих III перестраивал хор, н.э. 1245-69, но даже тогда он использовался робко и ненаучно по сравнению с Сент-Шапель в Париже, строительство которой было начато в 1244 году и завершено задолго до английского хора. Однако, как только он был представлен, английские архитекторы использовали его с большим успехом. Одним из самых ранних примеров является красивое круглое окно северного транспта в Линкольне. Однако на нем все еще сохранился несовершенный узор ранних французских образцов. Линии не во всех случаях следуют друг за другом, и остаются плоские пробелы, как в том, что обычно называют пластинчатым узором. Истинный геометрический узор, однако, в совершенстве виден в Ангельском хоре в Линкольне (1270-1282), в нефе (Йорк, 1291-1330) или, еще лучше, в таких аббатствах, как Тинтерн или Гейнсборо. В здании капитула в Йорке (Гравюра на дереве № [829](#)) стиль уже начал отклоняться от французского образца, и к концу 13 века англичане настолько основательно усвоили его, что от его первоначальной формы не осталось и следа. Часовня в Мертон-колледже в Оксфорде, возможно, является самым красивым сохранившимся образцом этой изысканной формы английского орнамента; но часовня Святого Стефана в Вестминстере была типичным примером, и ее образцы можно найти во всех наших соборах. Один из них в часовне Святого Ансельма в Кентерберии (гравюра на дереве № [830](#)), пожалуй, столь же характерен, как и любой другой. Когда узор достиг этой стадии, казалось, что он способен к любому развитию и применим к любой форме открывания. Все трудности подгонки кругов к сферическим треугольникам, которые так озадачивали первых строителей, были преодолены,<sup>[421]</sup> и диапазон дизайна казался неограниченным. Но в эдвардианский период преобладало неугомонное стремление к новым изобретениям и такой объем интеллектуальной

деятельности, приложенной к архитектуре, перед которым ничто не могло устоять; так что эти прекрасные геометрические формы, в свою очередь, были вынуждены уступить место после того, как использовались немногим более полувека, и были вытеснены модой на струящиеся узоры, которая просуществовала, однако, еще более короткий период, чем стиль, предшествовавший ей. На этот раз изобретение, по-видимому, было английским; поскольку, хотя мы не можем сказать с полной уверенностью, когда первый образец струящегося узора был представлен во Франции, яркий стиль был принят французами только после английских войн, тогда как перпендикулярный стиль вытеснил эту и все другие формы украшения в Англии до смерти Эдуарда III.



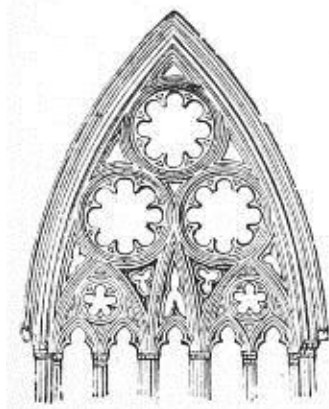
827. Восточная часть собора Линкольна. (Из "линкольна" Уайлда.)



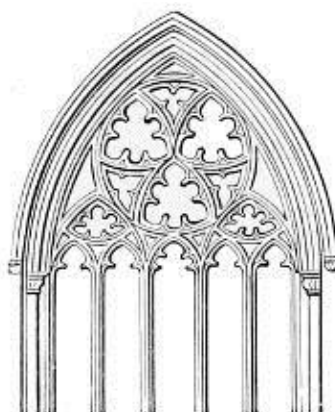


828. Окно северного трансепта, Линкольнский собор. (Кат. Нб.)

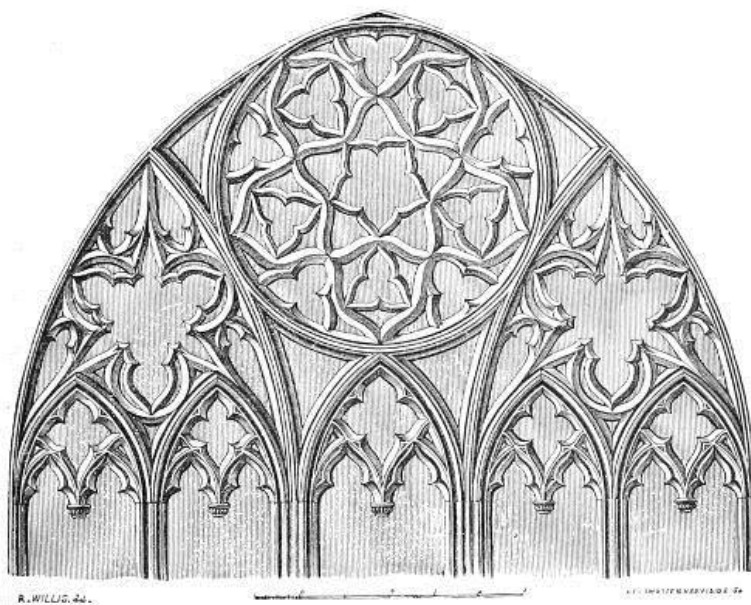
В то время, когда в Англии использовались плавные формы, они дали начало некоторым из самых красивых творений в области оконного орнамента, которые только можно найти. Восточные окна в Карлайле (гравюра на дереве № [831](#)) и в Селби являются двумя прекраснейшими примерами и иллюстрируют особенность стиля, принятого в этой стране. Хотя формы текучие и, следовательно, как литические формы, слабые, части настолько изысканно уравновешены введенными более прочными ребрами жесткости и расположением целого, что, несмотря на отсутствие какой-либо слабости, целое настолько устойчиво, насколько, казалось бы, требуют цели, для которых оно применяется. Другим не менее конструктивным и не менее красивым примером является окно южного трансепта в Линкольне (гравюра на дереве № [832](#)), где введенные сегментарные линии придают необходимую прочность. Хотя почти все его линии плавные, оно выглядит более сильным и конструктивно правильным, чем окно северного трансепта (гравюра на дереве № [828](#)), которое полностью состоит из круглых форм и само по себе является одним из лучших примеров более ранней формы английского геометрического орнамента. Круглые окна, однако, не были сильной стороной английских архитекторов; они очень редко использовали их на своих западных фасадах, не всегда в трансептах, и в целом, действительно, можно сказать, что предпочитали обычные остроконечные формы, в которых, как и в большинстве других вопросов, они, вероятно, проявляли мудрую осмотрительность.



829. Окно в здании капитула в Йорке.

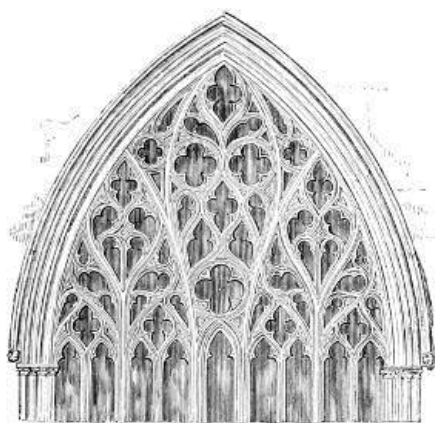


Английский геометрический узор.

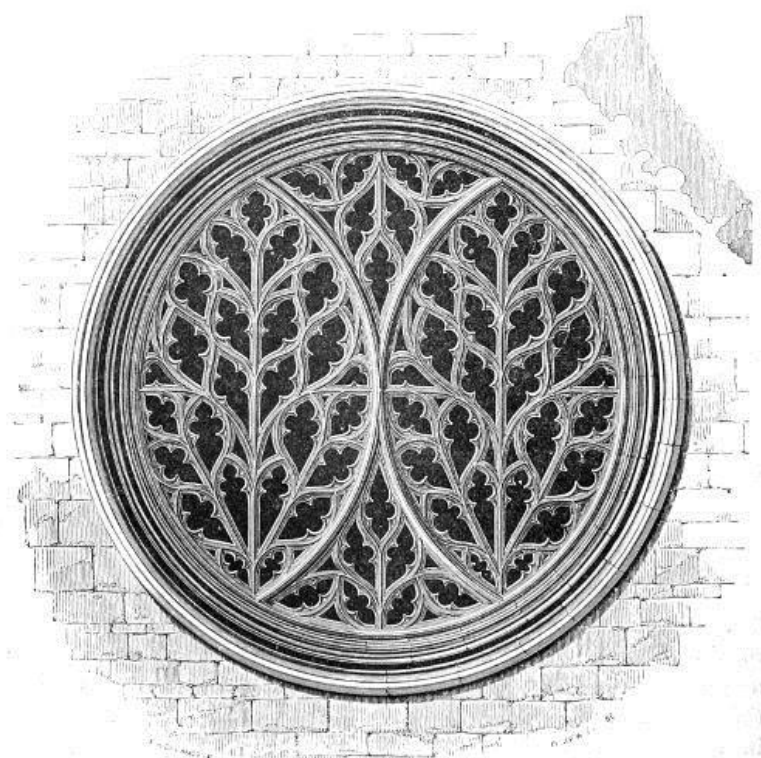


830. Окно в часовне Святого Ансельма, Кентербери.





831. Восточное окно, Карлайлский собор. (С рисунка Р. У. Биллингса.)

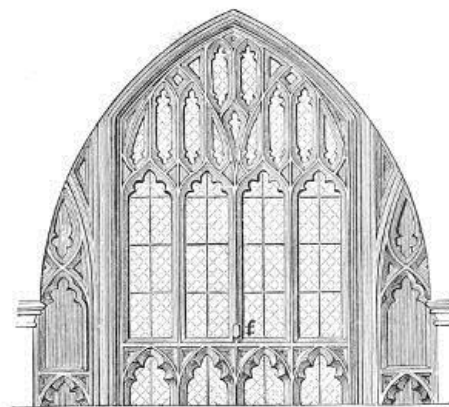


832. Окно южного транспта, Линкольнский собор. (Кат. Нб.)

Возможно, не совсем ясно, изобрел ли Уильям Уайкемский (1366-1404) перпендикулярный узор, но несомненно то, что восхищение, вызванное его работами в этом стиле в Винчестере, Оксфорде и других местах, нанесло смертельный удар украшенным формам, которые ранее были в моде. Хотя каждый ценитель настоящего искусства должен сожалеть об изменениях, многое можно было сказать в пользу нового стиля. Он был в высшей степени конструктивным и разумным. С масонской точки зрения ничто не может быть лучше прямых линий, проходящих снизу доверху от окна, укрепленных фрамугами, когда это необходимо для опоры, и удвоенных в верхнем проеме. Все украшения тоже были уместны, и, по крайней мере, внешне, все это идеально гармонировало с линиями здания. Внутренне архитекторы более тщательно готовили формы, подходящие по своим размерам и расположению для демонстрации окрашенного стекла, чем уделяли много внимания форме самих рам. Поэзия узора исчезла, но не только в этом отношении нам не хватает

поэтического чувства прежних дней. Массон постепенно забирает руководство работой из рук образованных классов и применяет квадрат и правило, чтобы заменить поэтическое вдохновение энтузиастов и тонкое воображение, с помощью которого они выражались.

Любопытно наблюдать, насколько иным был ход событий во Франции. В то время как саксонский здравый смысл постепенно выходил на поверхность в этой стране и обуздывал все фантазии, для которых не могло быть приведено веских экономических оснований, кельтская фантазия наших соседей вырвалась на свободу во всех игривых причудах яркого стиля. Их узор стал таким изящным и настолько неконструктивным, что удивительно, что он вообще устоял, и неудивительно, что половина окон того времени теперь вообще без узора. Они также были украшены резьбой с листвой, такой изящной, что ее следовало бы выполнять из металла, а не из камня — в удивительном контрасте с простой глубокой лепниной, которая окружает большинство наших окон того периода.



833. Перпендикулярный узор, Винчестерский собор.

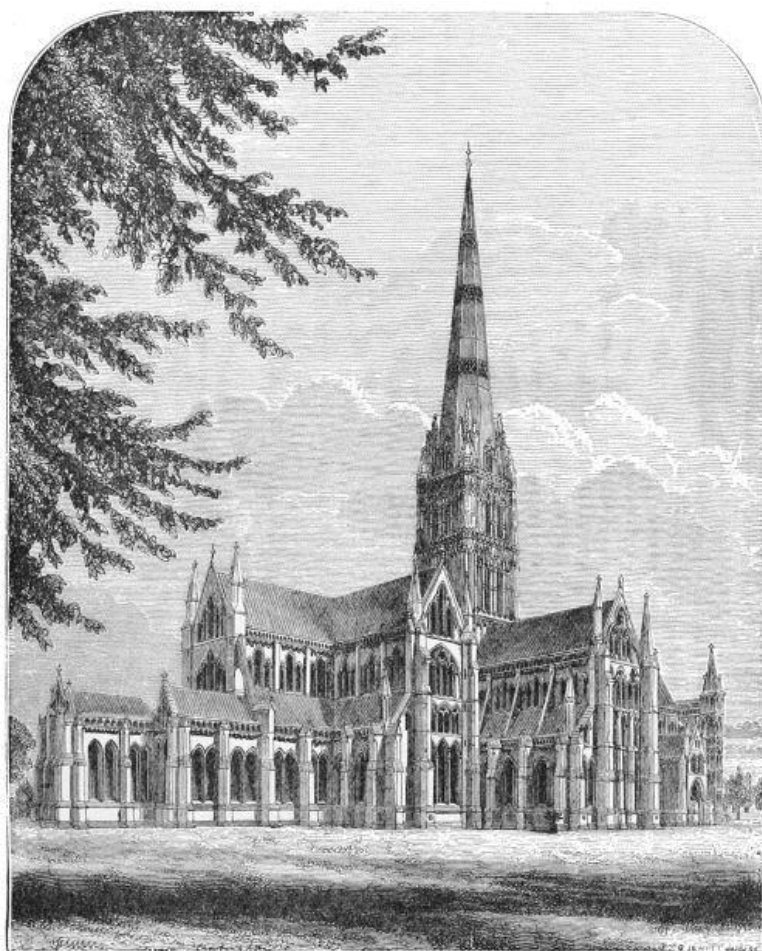
### ВНЕШНИЕ ПРОПОРЦИИ.

Если строгость пропорций, характерная для дизайна английских архитекторов, привела к удовлетворительным результатам внутри, то ее влияние было еще более благоприятным на внешний вид их церквей. Английский кафедральный собор всегда является частью группы зданий — самой важной и достойной частью, это правда, но всегда совпадающей и гармонирующей со своим капитулом, своим клуатром и монастырскими постройками, епископским дворцом или жилищем аббата. Во Франции собор вообще подобен великану среди пигмеев — по соседству с ним ничего не может существовать. Сам город кажется карликом по сравнению с огромным инкубом, стоящим в его центре, и почти ни в коем случае нельзя сказать, что нижестоящие здания являются частью одного и того же проекта<sup>[422]</sup> — следовательно, оба страдают от своего квазислучайного соседства.

Этот эффект становится еще более очевидным, когда мы начинаем рассматривать линию неба зданий. Их умеренные внутренние размеры позволили английским архитекторам сделать крыши низкими, чтобы в полной мере подчеркнуть высоту башен, и спроектировать их трансепты настолько смело, чтобы варьировать в перспективе длинные линии крыш с любой точки обзора здания. Однако их самым большим достижением было то, что они смогли разместить самую высокую и важную деталь в центре своих зданий и таким образом придать всему дизайну единство и гармонию, которых обычно не хватает в континентальных образцах. Одним из немногих случаев, когда эта особенность успешно реализована во Франции, является церковь Сен-Сернен в Тулузе (гравюра на дереве № 578), но там корпус здания низкий и длинный, как в английском стиле, а башни той же высоты, что и на фасаде в Амьене, достаточно, чтобы придать достоинство целому. Эта церковь, однако, хочет, чтобы западные башни завершали композицию. В этом отношении это противоположно тому, что обычно происходит во французских соборах, где западные фасады богаты и имеют прекрасные пропорции сами по себе, но слишком часто подавляются зданием сзади и не поддерживаются каким-либо центральным объектом. В Германии они отомстили и во многих случаях разрушили здание, к которому они пристроены. В Англии группа из трех башен или шпилей - типичное решение наших

архитекторов - всегда нравилась и очень часто превосходит по изяществу и уместности все, что можно найти на Континенте. Даже когда, как в Норвиче или Чичестере, шпиль не поддерживается никакими западными башнями, создается тот же эффект достоинства, что и в Тулузе; конструкция пирамидальная, и с какой бы точки на нее ни смотрели, чувствуется, что она хорошо сбалансирована, что редко бывает, когда наибольшая высота находится на одном конце.

Собор в Солсбери (гравюра на дереве № [834](#)), хотя, как и два последних, у него нет западных башен, все же обладает таким благородным шпилем в центре и двумя трансептами, выступающими так смело, что при взгляде с любой точки к востоку от большого трансепта он демонстрирует один из самых пропорциональных и в то же время самых поэтичных проектов средневековья. Совершенно верно, что шпиль является запоздалой мыслью 14 века, и что те, кто его добавил, должны были завершить проект, возведя также две западные башни, но, как и собор Святого Сернина, он закончен сам по себе и очень красив. Башня в Амьене на 20 футов. выше, чем шпиль в Солсбери, и составляет 424 фута против 404 футов. И все же шпиль Солсбери является одним из самых впечатляющих объектов, которыми может похвастаться готическая архитектура, а другой - незначительной вершиной, которой едва хватает, чтобы нарушить монотонность крыши, на которой он установлен.



834. Солсберийский собор в Нью-Йорке

Личфилд (гравюра на дереве № [835](#)), хотя и является одним из самых маленьких английских соборов, является одним из самых привлекательных благодаря тому, что все его

три шпиля завершены и соблюдают пропорции, изначально разработанные для здания и друг для друга. Высота внутреннего нефа составляет всего 58 футов, а крыши снаружи - всего 80 футов; и все же при таких миниатюрных размерах достигается большое достоинство и большая красота композиции, что, безусловно, менее чем в четверть превышает затраты на материалы и мебель, которые потребовались бы для создания аналогичного эффекта среди высоких соборов с тяжелыми крышами Континента.



835. Вид на собор Личфилда. (Из книги Бриттон "Соборные древности".)

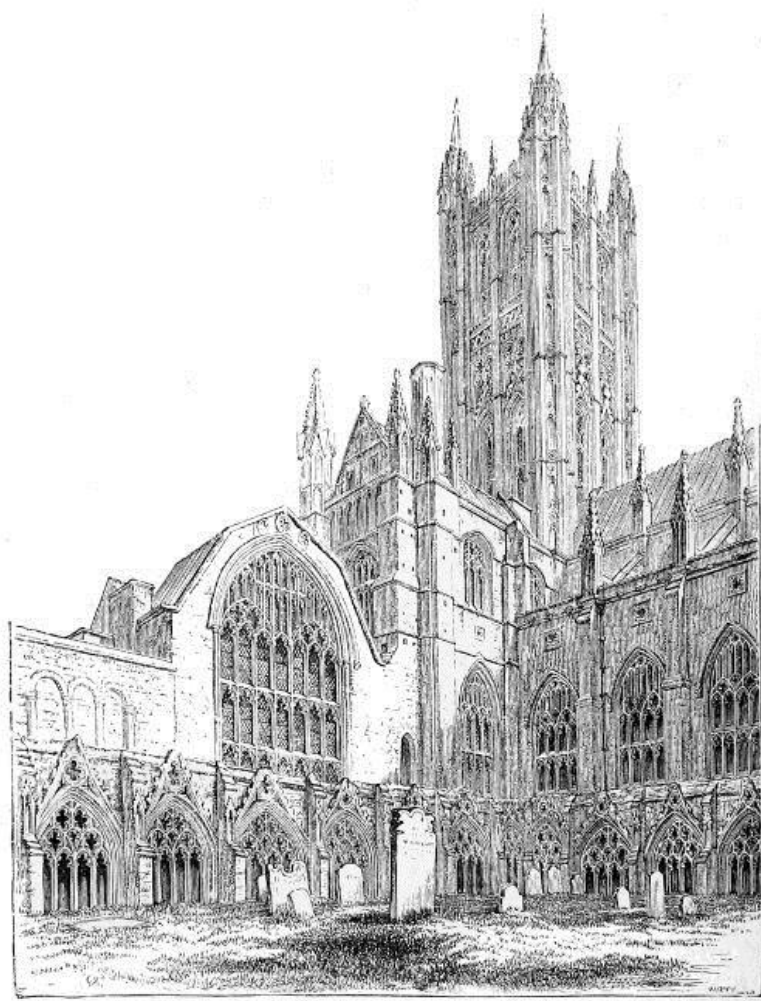
Если бы восьмиугольник в Эли был достроен снаружи,<sup>[423]</sup> даже из дерева он, вероятно, превосходил бы шпиль в Солсбери как по высоте, так и по дизайну. Как уже упоминалось ранее, снаружи был оставлен только временный фонарь, и, как это всегда было в Англии, не осталось ни чертежа, ни письменных спецификаций дизайнера. Каменщики на Континенте позаботились о сохранении рисунков незаконченных частей проектов. Джентльмены-архитекторы Англии, похоже, доверяли вдохновению, которое позволяло им придавать своим формам красоту по ходу работы. С истинно готическим чувством они верили в прогресс, и им никогда не приходило в голову, что их преемники превзойдут их в искусстве так же, как, по их мнению, они превосходили тех, кто был до них.





836. Линкольнский собор.

Трехбашенные соборы не менее красивы и характерны для Англии, чем соборы с тремя шпилями. Ничто не может сравниться с красотой очертаний Линкольна <sup>[424]</sup> когда он стоит на утесе, глядя на болота (Гравюра на дереве № [836](#)); хотя установка экрана перед западными башнями отделяет их от земли и пока портит их эффект, если смотреть на них вблизи. Йорк, пожалуй, обладает лучшим фасадом в своем классе в Англии, как с точки зрения пропорций, так и деталей. Высота башен до вершины шпилей составляет менее двухсот футов (196), но этого вполне достаточно для нефа, которым они заканчиваются, или центральной башни, с которой они группируются. В Амьене западные башни имеют высоту соответственно 224 и 205 футов, но они совершенно теряются под крышей собора и не придают никакого достоинства конструкции.



837. Вид на башню Ангела и здание капитула, Кентерберри. (Кат. Нб.)

По поэтичности замысла и красоте пропорций, как самой по себе, так и в здании, частью которого она является, башня Ангела в Кентерберри, возможно, лучшая в Англии и превосходит любые башни того же класса, которые можно найти в других местах. Однако среди такого количества красивых предметов трудно решить, какой из них лучший. Самая высокая башня в Уэллсе находится всего в 165 футах от земли до вершины *pinnacle*, но ее вполне достаточно для ее расположения, и она прекрасно сочетается с западными башнями. Несмотря на разный возраст, три башни в Дареме прекрасно сочетаются друг с другом, а единственная башня в Глостере благородно венчает центральную точку этого собора. Но то же самое верно для всех. Центральная башня или шпиль является отличительной чертой внешнего оформления английских соборов, и, обладая им, они в этом отношении превосходят всех своих соперников.

Западные фасады английских соборов, напротив, в целом уступают фасадам на Континенте. У нас нет ни одного из тех глубоко утопленных тройных порталов, покрытых скульптурой, которые придают такое достоинство и осмысленность фасадам Парижа, Амьена, Реймса, Шартра и других французских соборов. Каким бы красивым ни был скульптурный фасад Уэллса, его очертания жестки, а порталы многозначительны. Солсбери еще хуже. Винчестер, Эксетер, Кентерберри, Глостер, как и большинство наших соборов, имеют средние западные входы, основным способом доступа в здание является боковая дверь нефа. Только у Питерборо фасад одновременно оригинален и красив. Ничто, кроме портика классического храма, не может превзойти величие трех огромных арок фасада этой церкви. Эффект немного омрачается тем фактом, что центральная арка, которая должна



была быть самой широкой и образовывать главный вход в неф, уже, чем две другие, и, кроме того, перекрыта часовней, построенной между центральными опорами. Большой портал на самом деле также не согласуется с основными линиями церкви позади, и пока его следует рассматривать только как декоративный фасад; но в целом это одно из самых красивых изобретений средневековья.

Такой экран лучше бы арки были фланкированы двумя башнями более важные, чем те, которые теперь украшают фасад этого, но если пирсов центральной башни было достаточно, чтобы нести гораздо большее значение функции в центре, архитекторы показали только их обычно усмотрению, отказываясь карлик остальной части собора, преувеличенным фасада.

Это может звучать как потакание национальным пристрастиям, но, похоже, английские архитекторы усвоили истинную доктрину пропорций в большей степени, чем их современники на Континенте, и применяли ее более успешно. Легко понять, что в таком сложном и конструктивном устройстве, как готический собор, если каждая часть не будет пропорциональна, целое не объединится. Это похоже на то, как если бы в часах или любом другом деликатном механизме одно колесо или одна деталь были сделаны прочнее или крупнее пропорционально всем остальным. Возможно, совершенно верно, что было бы лучше, если бы все они были такими же прочными или большими, как эта часть; но совершенство во всех искусствах достигается только равновесием и пропорцией. Всякий раз, когда какая-либо часть становится слишком большой для остальных, гармония нарушается. Это прекрасно понимали английские архитекторы. Они сделали свои соборы узкими, чтобы они казались длинными; они сделали их низкими, чтобы они не казались слишком узкими. Они разделили длину трансептами, чтобы она не утомляла монотонностью. Внешне они держали свои крыши низкими, чтобы при небольших затратах получить разнообразную и достойную линию неба, и они уравнивали каждую часть друг с другом, чтобы извлечь максимальную пользу из каждой, не вмешиваясь в целое. Однако готический собор настолько сложен — в нем так много частей и так много вещей, о которых нужно подумать, — что ни один из них нельзя назвать совершенным. Пирамида может быть такой, или башня, или греческий храм, или любая очень простая форма здания, независимо от его размера; но готический собор вряд ли можно сделать таким — по крайней мере, пока не сделали, хотя, возможно, сейчас это могло бы быть; но тем временем англичане, учитывая ограниченные размеры своих зданий, кажется, приблизились к совершенному идеалу больше, чем любая другая нация в средние века.



838. Западный фасад собора Питерборо. (Из книги Бриттон "Живописные древности".)

## РАЗНООБРАЗИЕ СТИЛЯ.

Есть еще одно соображение, которое нельзя упускать из виду при попытке оценить относительные достоинства континентальных и английских соборов; а именно, необычайное разнообразие стилей, которые обычно преобладают в одном и том же здании

в этой стране по сравнению с зарубежными. Все великие французские соборы — такие как Париж, Реймс, Шартр, Бурж и Амьен — удивительно однородны во всем. Внутри требуется очень тонкое восприятие стиля, чтобы оценить разницу, а внешние вариации, как правило, заключаются в башнях или в несущественных дополнениях, которые практически не нарушают общий дизайн. В этой стране у нас почти нет кафедрального собора, за исключением Солсбери, о котором это можно сказать. Это правда, что Норвич довольно однороден в плане и деталях своих стен до определенной высоты; но все своды относятся к 15 веку, и все окна украшены узорами того же времени. В Эли нормандский неф ведет к восьмиугольнику и хорам 14 века, а затем мы переходим к пресвитерии 13 века. В Кентерберии и Винчестере аномалий еще больше; а в Глостере из-за перпендикулярного узора, нанесенного на нормандский скелет, они становятся совершенно сбивающими с толку.

В некоторых, таких как Уэллс или Йорк, следует признать, что увеличение богатства от западного входа к часовне Богоматери уместно и усиливает эффект церкви больше, чем если бы все было единообразно повсюду. Это особенно ощущается в Линкольне, где простота раннего английского нефа и хоров, наконец, перерастает в целомудренную красоту Ангельского хора в ист-энде. Оно следует настолько непосредственно за остальным, что не вызывает никакого нарушения гармонии, в то время как придает такую степень обогащения, которая соответствует святости алтаря и окружающих его местностей.

Однако даже тогда, когда это не так, исторический интерес, проявляемый к этим образцам английской архитектуры разных эпох, в значительной степени компенсирует отсутствие архитектурной симметрии, и в этом отношении английские соборы превосходят все остальные. Ту историю, которую на Континенте приходится изучать на основе изучения пятидесяти различных примеров, в Англии часто можно найти полностью изложенной в одном соборе. Трудность состоит в том, чтобы определить, в какой степени вызванные таким образом чувства связаны с археологией, а в какой - с архитектурой. Что касается последнего из названных видов искусства, то, вероятно, следует признать, что наши церкви действительно страдают от различных изменений, которым они подверглись, которые, если рассматривать только архитектуру, часто переворачивают баланс сил против них по сравнению с их континентальными конкурентами.

### СИТУАЦИЯ.

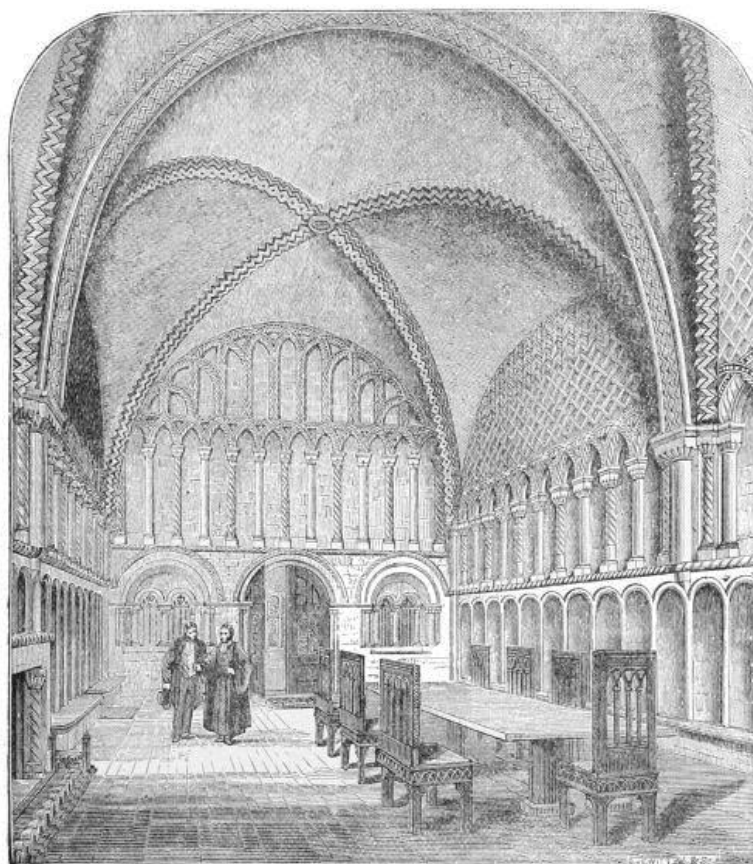
К какому бы выводу ни пришли в отношении некоторых моментов, затронутых в предыдущем разделе, не может быть никаких сомнений в том, что по красоте обстановки и приятному расположению антуража английские соборы превосходят все остальные. На Континенте собор обычно расположен на рыночной площади и часто загроможден магазинами и хозяйственными постройками, примыкавшими к нему не в варварские времена, а либо современными, либо, по крайней мере, средневековыми; и их великие аббатства часто расположены в городах или в местностях, не обладающих особой красотой. В Англии такое случается редко или вообще никогда. Собор всегда был окружен оградой достаточной протяженности, чтобы позволить себе газон из дерна и рощу деревьев. Даже в худшие времена Анны и Георга, когда люди вырезали самые изысканные готические балдахины, чтобы установить деревянные классические алтарные ширмы, они щадили деревья и лелеяли траву; и именно этому наши соборы обязаны половиной своего очарования. Не может быть большей ошибки, чем предположить, что миссия архитектора заканчивается нагромождением камня на камень или обустройством интерьеров для удобства и эффекта. Ситуация - это первое, что он должен изучить; расположение аксессуаров, хотя и последнее, все же является одной из важнейших его обязанностей.

Дарем наполовину обязан своим очарованием своему расположению, а Линкольн - во многом своему величию. Без своего парка собор в Эли во многом утратил бы свою красоту; а колодцы, расположенные в его поросшей лесом и обводненной долине, представляют собой картину, которая не поддается сравнению ни с чем подобного класса. Даже в таких городах, как Кентерберри, Винчестер или Глостер, остается достаточно места для небольшого количества зелени и для того, чтобы отгородиться от шума и движения суетного мира. Йорк, среди наших великих соборов, едва ли не самый неудачливый в этом отношении, и страдает соответственно. Но чтобы оценить, насколько тесно любовь к природе сочеталась со вкусом к архитектурной красоте в средние века, необходимо посетить некоторые из разрушенных аббатств, остатки которых до сих пор освящают зеленые долины или берега спокойных ручьев в каждом уголке Англии.

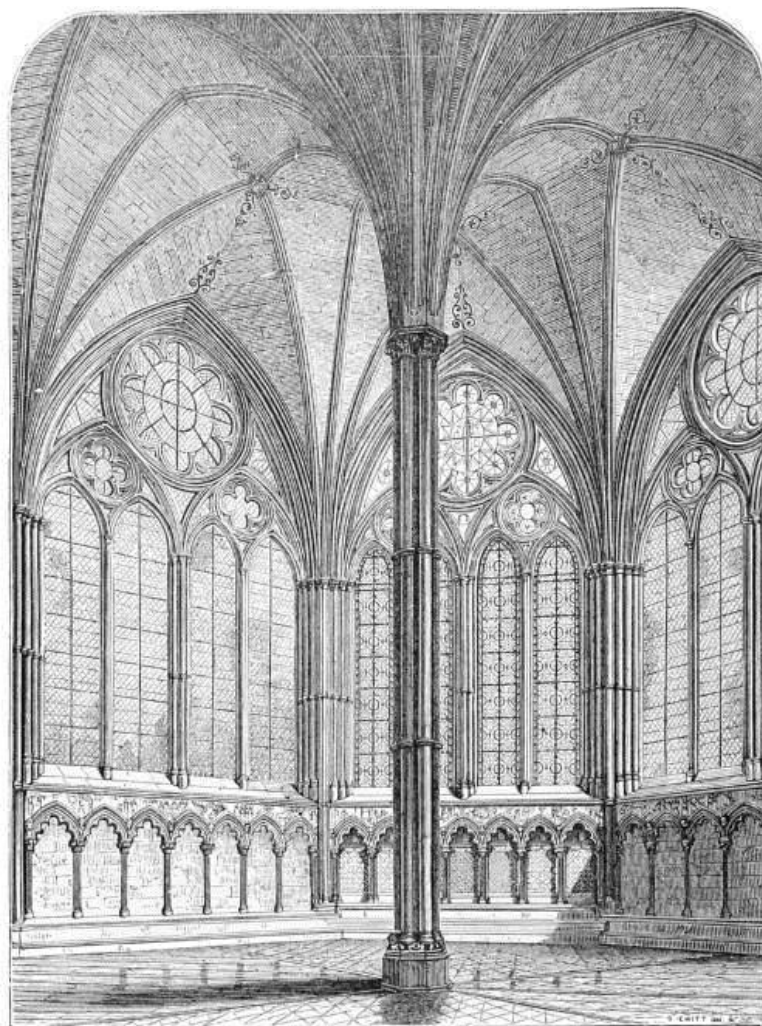
Даже если будет решено, что в некоторых отношениях архитекторы Англии должны уступить пальму первенства архитекторам Континента в том, что касается механического совершенства их конструкций, следует, по крайней мере, признать, что в сочетании красот искусства с красотой Природы им не было равных. Их здания всегда хорошо приспособлены к тому месту, в котором они расположены. Вспомогательные здания всегда должным образом подчинены друг другу, никогда не бывают ни слишком переполненными, ни слишком широко разнесенными и всегда допускают, по возможности, значительное смещение природных объектов. Слишком часто в наше время — даже в Англии — этим пренебрегают; но это одна из важнейших функций архитектора и средство, с помощью которого во многих случаях достигаются наиболее приятные результаты.

### КАПИТУЛЫ.

Здание капитула - слишком важное и красивое дополнение, чтобы его можно было обойти в любом, даже самом незначительном, наброске английской архитектуры. Кроме того, оно почти исключительно национальное. Правда, есть несколько “Salles Capitulaires”, прикрепленных к континентальным соборам или монастырским учреждениям, но они немногим больше больших ризниц, в них нет того достоинства или особого порядка, которые присущи английским образцам. Одной из причин небольшого значения, придаваемого этой особенности на Континенте, было то, что в первоначальной базилике апсида была местом собраний, где епископ восседал в центре своего духовенства и управлял делами церкви. В Италии этот порядок сохранялся до конца средневековья. Во Франции он, по-видимому, никогда не существовал в реальности, хотя в переносном смысле он всегда преобладал. В Англии мы находим епископский престол, все еще существующий в хоре в Норвиче; а в Кентерберри и, несомненно, во всех апсидальных нормандских соборах изначально существовала такая форма консистории. Такой порядок хорошо подходил для обращения епископа с проповедью или пастырским обращением к своему духовенству и был всем, что требовалось в такой деспотической иерархии, как Французская церковь; но это ни в коем случае не соответствовало англосаксонской идее преднамеренного собрания, на котором каждый вопрос должен обсуждаться как необходимое предварительное условие для его провозглашения в качестве закона.

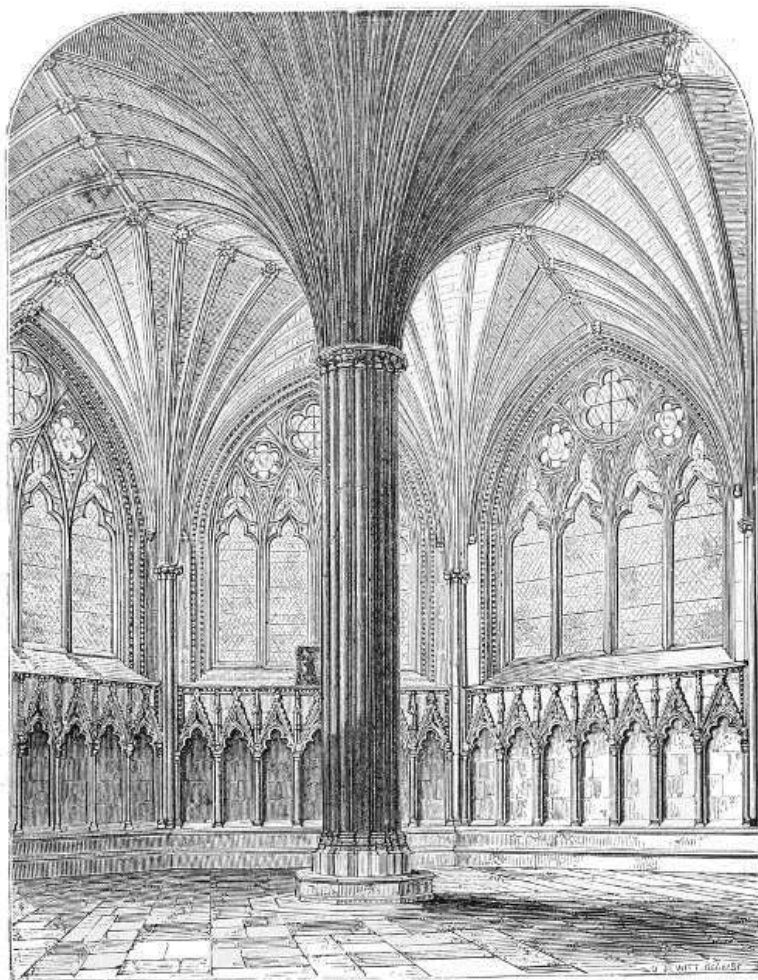


839. Здание капитула, Бристоль. (Кат. Нб.)



840. Здание капитула в Солсбери. (Кат. Нб.)

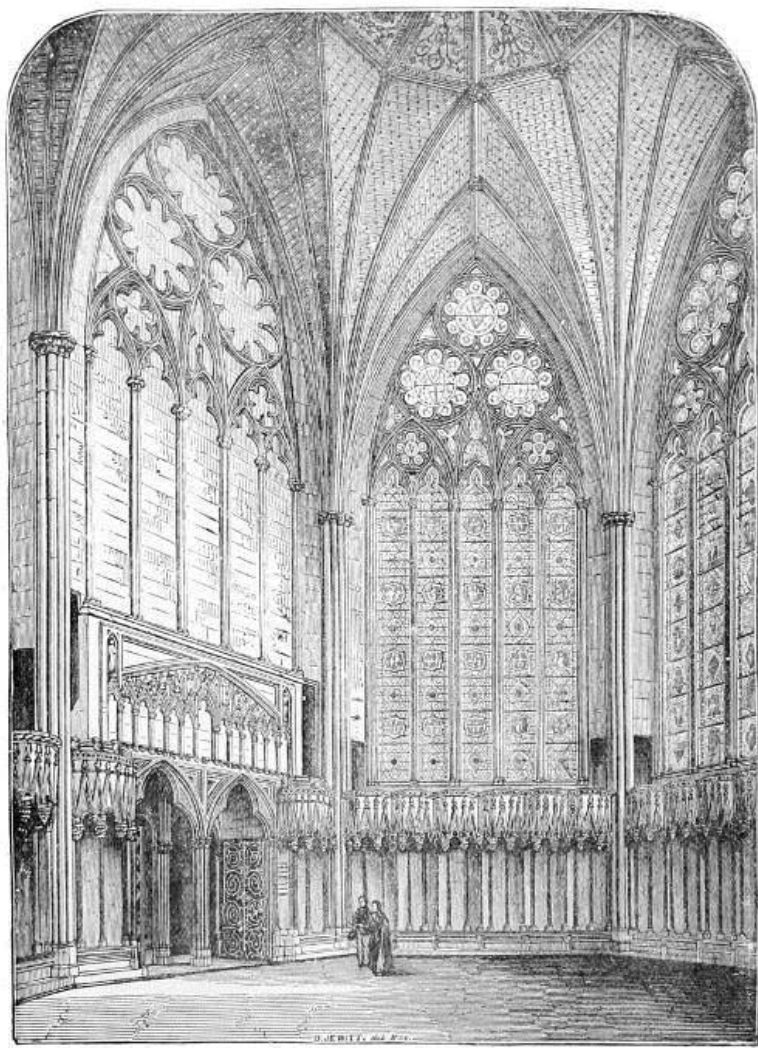
Вследствие этого мы находим в Англии капитулы при соборах даже в ранненормандские времена. Обычно это были прямоугольные помещения шириной 25 или 30 футов и примерно вдвое большей длины. Мы все еще можем проследить их форму в Кентерберии и Винчестере. Они существуют в Глостере, Бристоле и других местах. Эта оригинальная форма выглядит настолько удобной и уместной, что трудно понять, почему от нее отказались, если только резонанс не был невыносимым. Самое раннее нововведение, по-видимому, было в Дареме, где в 1133 году было начато строительство здания капитула с полукруглой внутренней частью; но вскоре после этого в Вустере было возведено круглое помещение с центральной колонной, и дизайн был настолько одобрен, что с тех пор он стал типичной формой английского капитула. Следующим, по-видимому, по времени был Линкольн, а вскоре после него - два прекрасных здания в Вестминстере и Солсбери. Первое, построенное примерно в 1250 году, стало, без какого-либо видимого несоответствия, зданием парламента страны, а не залом заседаний монашеского учреждения; и все парламенты королевства заседали в его стенах до тех пор, пока распад религиозных орденов не предоставил в их распоряжение более удобную прямоугольную часовню Святого Стефана. Теперь, когда он был отреставрирован, мы можем судить о красоте его пропорций, а по остаткам картин, которые так чудесно сохранились, - о красоте искусства, с которым он когда-то был украшен. Ему нужно только цветное стекло в своих окнах, чтобы мы могли оценить красоту этих истинно английских зданий.



841. Здание капитула, Уэллс. (Кат. Нб.)

Это в Бристоле позднего стиля (1155-1170) и, следовательно, почти приближается к переходной эпохе, но очень богато и красиво. Восточная оконечность, к сожалению, была снесена и перестроена, но западная оконечность, показанная на прилагаемой гравюре на дереве (№ [839](#)), является одним из самых богатых и лучших образцов поздненормандской работы, которые можно найти где бы то ни было.





842. Здание капитула в Йорке. (Кат. Нб.)

Но, однажды избавившись от центральной колонны, которая была большим недостатком их конструкции в качестве залов собраний, они вряд ли вернулись бы к ней снова, и результатом мог бы стать настоящий готический купол, если бы стиль сохранялся достаточно долго, чтобы допустить его совершенствование.

Капитул в Солсбери (гравюра на дереве № [840](#)) был возведен вскоре после этого; и, хотя его первоначальная красота была в значительной степени стерта современными реставрациями, он по-прежнему представляет собой очень совершенный образец английского капитула 13 века, в то время, когда французский геометрический орнамент был в наибольшей моде. Тот, что у Уэллса (1293-1302, Гравюра на дереве № [841](#)), однако, более красив и более по сути английский во всех своих деталях. Узор окон, прилавки под ними и орнаменты крыши - все это соответствует тому совершенному типу, который преобладал в этой стране примерно в 1300 году. Его центральную колонну, возможно, можно счесть чересчур массивной для утилитарного назначения здания, но как архитектурная особенность его пропорции идеальны. Тем не менее, наличие колонны было недостатком, который было сочтено целесообразным устранить, если возможно; и это, наконец, было выполнено в здании капитула в Йорке, самом совершенном образце существующего класса, о чем свидетельствует его хвастливая надпись:

*"Ut Rosa flos florum,*

*Sic Domus ista Domorum."*

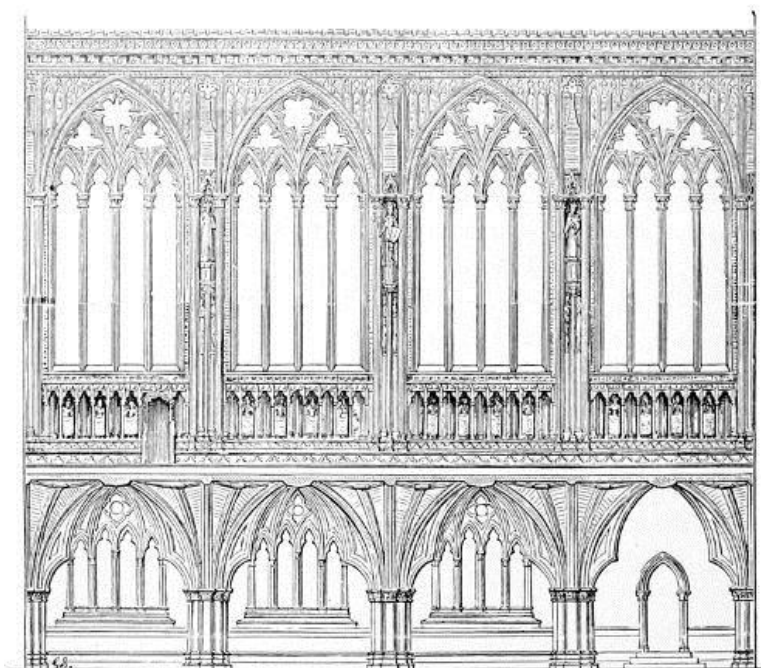
Как и у всех остальных, его диаметр составляет 57 или 58 футов - как и предполагалось, восьмиугольник, вписанный в круг диаметром 60 футов. Только в этом случае был создан идеальный готический купол. Он на 12 футов меньше в диаметре, чем фонарь в Эли, и намного меньше в высоту; но он чрезвычайно красив как по дизайну, так и в деталях и заставляет нас все больше и больше сожалеть о том, что, зайдя так далеко, готические архитекторы не довели это изобретение до его законного завершения.

Однако к тому времени, когда здание йоркского капитула было завершено, все великие соборы и монастырские учреждения были снабжены этим незаменимым дополнением к их церковному устройству, и ни один из них не был возведен ни в ланкастерский, ни в тюдоровский периоды развития искусства, так что мы вряд ли можем предположить, что могло бы быть сделано, если бы позже была предпринята попытка построить здание монастырского парламента.<sup>[425]</sup>

### ЧАСОВНИ.<sup>[426]</sup>

Хотя формы английских часовен и не были столь строго своеобразными, они были настолько оригинальны и представляли собой так много интересных мест, что вполне заслуживают изучения.

За исключением часовни в Белой башне, возможно, нет ни одного примера ныне существующей нормандской часовни, если только остатки часовен-лазаретов в Кентербери и Эли не могут рассматриваться как таковые. Практика их возведения, по-видимому, распространилась в наших образовательных колледжах, где все присутствующие принимали участие в богослужении, и публика была практически исключена. Один из лучших и самых ранних из них - в Мертон-колледже в Оксфорде. У него есть и всегда планировалось иметь деревянную крышу; но какого фасона, не совсем ясно, за исключением того, что она определенно никогда не могла быть похожа на ту, что существует сейчас.

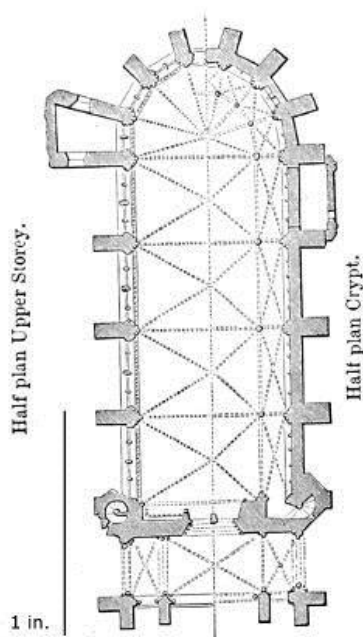


843. Внутреннее возвышение в часовне Святого Стефана, Вестминстер.

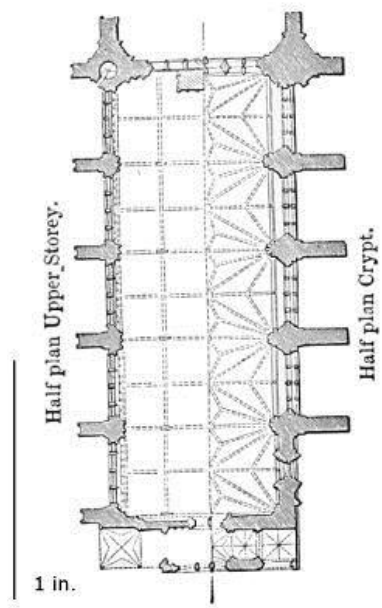
Однако типичным образцом той эпохи была королевская часовня Святого Стефана в Вестминстере, которая, как мы знаем из того, что от нее осталось после Великого пожара, была самым изысканно красивым образцом английского искусства, оставленным нам Средневековьем.<sup>[427]</sup>

Он был 92 фута в длину, 33 фута в ширину внутри и 42 фута в высоту до выступа крыши. Он был сделан из дерева и поддерживался стропильными балками, похожими на фермы Вестминстерского зала, но, очевидно, более изящными по дизайну и с более изящной резьбой, чем те, что были скопированы с ферм часовни. Пропорции были прекрасны, но наибольшее очарование заключалось в деталях, которые, очевидно, были выполнены лучшими художниками со всей тщательностью, которая требовалась в главной резиденции государя.

Хотя почти столетие спустя,<sup>[428]</sup> Часовня Святого Стефана настолько похожа на королевскую часовню Парижа — “Сент-Шапель”, - что, возможно, стоит остановиться на секунду, чтобы сравнить их. По размерам, в плане, они не отличаются друг от друга; оба возвышаются на участке под землей или в склепе удивительной красоты. Французский образец имеет обычное апсидальное окончание; английский - не менее характерный квадратный восточный конец. Французская крыша более высокая и сводчатая; английская была более низкой и деревянной. Невозможно отрицать, что французская часовня очень красива и требует только увеличения размеров, чтобы заслужить звание возвышенного образца готического искусства; но английский образец был гораздо элегантнее. Все части лучше сбалансированы, и в целом это был гораздо более удовлетворительный пример, чем его более амбициозный соперник, высочайших качеств, которых могло достичь искусство Средневековья.



План Ste. Chapelle, Paris. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма



План собора Святого Стефана, Вестминстер. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.





#### 846. Внутренний вид часовни королевского колледжа в кембридже.

У нас есть отличный способ выяснить, насколько сильно часовня Святого Стефана была повреждена сводчатой крышей, сравнив ее с почти современной часовней в Эли (1321-1349), возведенной под руководством того же Алана де Уолсингема, который спроектировал восьмиугольник церкви. Его внутренние размеры составляют 100 футов в длину, 43 фута в ширину и шестьдесят в высоту. Детали ширмы из ниш, образующих дадо вокруг всей часовни, являются, пожалуй, без исключения самыми изысканными образцами декоративной резьбы, сохранившимися со времен средневековья. Детали боковых окон также хороши, но торцевые окна плохи по дизайну и ни внешне, ни внутренне не вписываются в пространство, в котором они расположены. С помощью окрашенного стекла это можно было бы исправить, по крайней мере, внутри; но каменная крыша нарушает гармонию всего дизайна. Как хранилище, его ширина слишком велика для его длины; высота недостаточна для других его размеров; и в целом, хотя его детали выше всяких похвал, оно производит на ум более неудовлетворительное впечатление, чем почти любое другое здание такого класса.

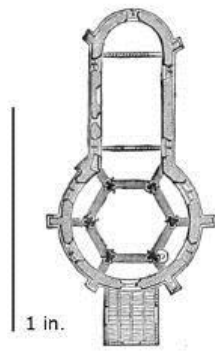
Часовня королевского колледжа в кембридже (1479-1515) ведет в прямо противоположном направлении. Он слишком длинный для своей ширины, но имеет высоту, достаточную, чтобы компенсировать длину, хотя и за счет преувеличения его узости. Однако все это ошибки в направлении возвышенности эффекта; и хотя больший баланс был бы более удовлетворительным, часовня внутренне настолько красива, что не заметить их невозможно. Однако из-за своего позднего возраста оно более величественно, чем Сент-Шапель, и ему недостает красоты деталей этого здания.

Часовня Генриха VII в Вестминстере (1502-1515) отличается от всех предыдущих примеров наличием боковых нефов с приделами в восточном конце и клерсторием. Однако его пропорции не радуют, но богатство деталей компенсирует любые недостатки дизайна.

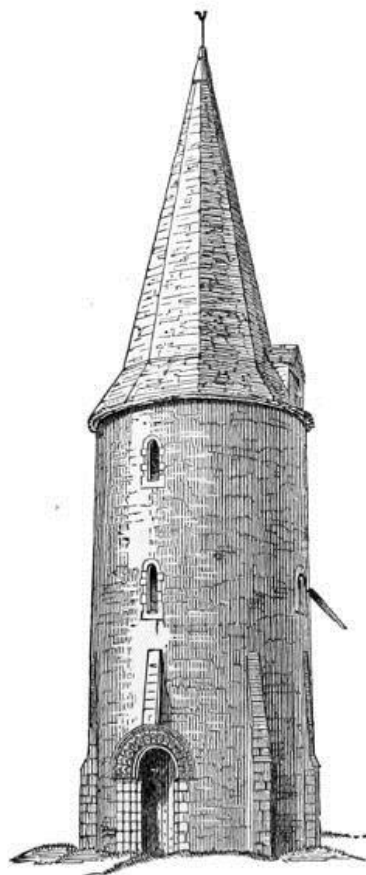
Из трех королевских часовен виндзорская (1475-1521), пожалуй, в целом является наиболее удовлетворительной. Будучи часовней, он не имеет западных или центральных башен, которые нарушали бы линию неба и придавали бы ему внешнее достоинство; но внутренне это небольшой собор, и, несмотря на поздность некоторых его деталей (часть свода была закончена в царствование Генриха VIII), он настолько элегантен и уместен во всех деталях, что, безусловно, является одним из самых красивых готических зданий из существующих; что касается его размеров, возможно, самым красивым. Учитывая, что эти три последние названные часовни возводились одновременно с собором Святого Петра в Риме, удивительно, как мало следов классического стиля они выдают; и насколько полно не только готические детали, но и подлинное готическое чувство все еще преобладало в этой стране почти до начала Реформации.

#### ПРИХОДСКИЕ ЦЕРКВИ.

Если бы в работе, подобной этой, можно было попытаться сделать что-либо, приближающееся к исчерпывающему перечислению различных интересных объектов, созданных в Средние века, было бы невозможно избежать очень длинной главы о приходских церквях Англии. Они не так великолепны, как ее соборы, и не так богаты, как ее часовни; но по красоте деталей и уместности дизайна им нет равных ни в том, ни в другом, в то время как на Континенте с ними нечего сравнивать. Местническая система, по-видимому, более прочно укоренилась в сердцах жителей этой страны, чем в какой-либо другой. Особенно в 14 и 15 веках прихожане очень гордились своими церквями, и, следовательно, те, что были возведены тогда, более многочисленны и украшены, чем в любое другое время.

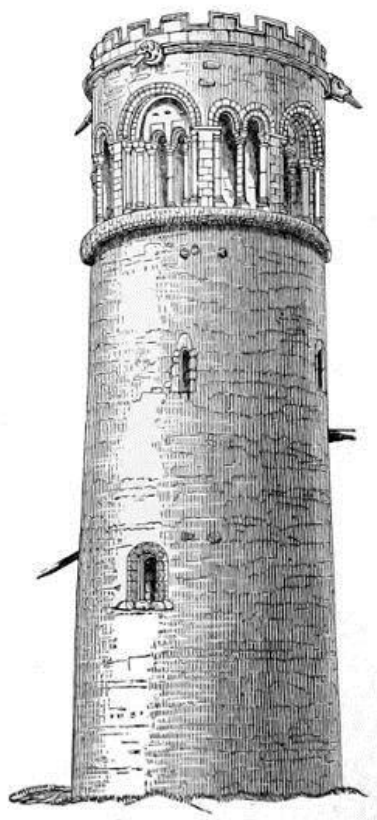


847. План круглой церкви в Литтл-Мейплстеде. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.



848. Шпиль церкви Грейт-Лиз, Эссекс.



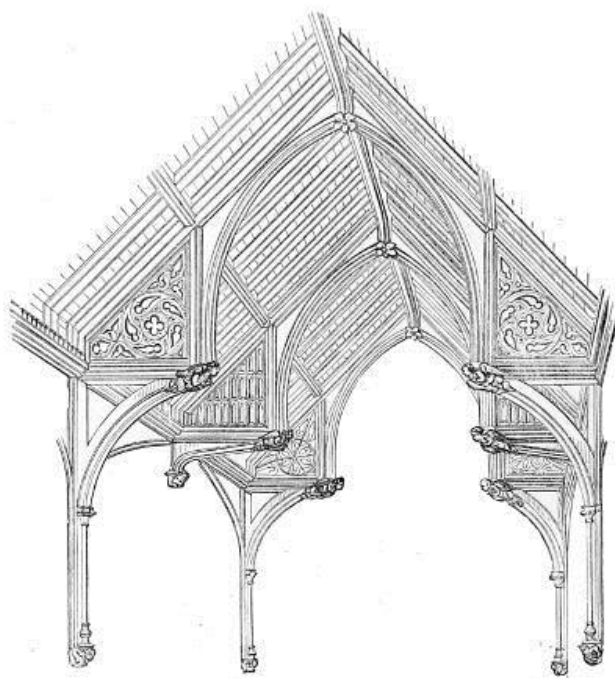


849. Башня церкви Литтл-Саксхэм, Саффолк.

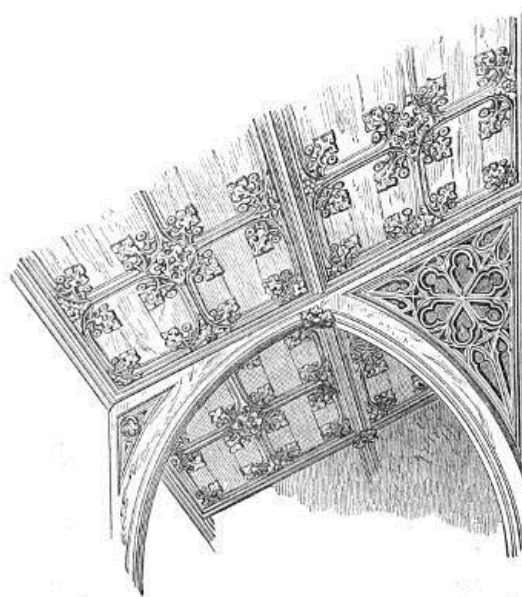
Как ни странно, учитывая, насколько распространенной была круглая форма в странах, из которых, как говорят, эмигрировали наши предки, в Англии она так и не прижилась. Круглые церкви в Кембридже, Нортгемптоне и Лондоне, несомненно, были погребальными или возведены в подражание иерусалимской церкви. Единственным известным примером деревенской церкви с круглым нефом является церковь в Литтл-Мейплстеде в Эссексе. Она чисто немецкого или скандинавского типа<sup>[429]</sup> — маленький Святой Гереон, единственный сохранившийся в таком виде в Англии; но любопытная модификация его встречается в восточных графствах, в которых расположена эта церковь, что очень отчетливо указывает на происхождение большей части архитектуры этой страны. В Норфолке и Саффолке насчитывается около сорока или пятидесяти церквей с круглыми западными башнями, которые, несомненно, являются простой модификацией западного круглого нефа скандинавских церквей. На странице [331](#) церковь Ледербро (гравюра на дереве № [795](#)) была указана как пример круглого нефа, переходящего в колокольню, и, без сомнения, в Скандинавии есть много других такого же класса. Однако именно в Англии, где были распространены прямоугольные нефы, компромисс, найденный в этой стране, вошел в моду. Следовательно, эти норфолкские церкви с круглыми башнями можно рассматривать как надежные свидетельства существования скандинавского влияния в восточных графствах, а также как интересные примеры того, как часто достигается компромисс между чувствами вторгшихся рас и привычками предыдущих жителей.

Сомнительно, существовали ли церкви с круглым нефом и круглыми башнями в восточных графствах до нормандского завоевания; насколько нам известно, ни одна из них не была описана. Самые ранние из известных были возведены в нормандский период и, безусловно, простираются до конца эдвардианского периода. Некоторые башни имеют перпендикулярные детали, но они кажутся вставками и, следовательно, не указывают на дату создания основных частей сооружения.

Как правило, английская приходская церковь никогда не бывает сводчатой, этот вид великолепия был сохранен, по крайней мере, после нормандских времен, для соборов и коллегиальных церквей; но, с другой стороны, их деревянные крыши всегда уместны и часто очень красивы. Свод, по-видимому, имел настолько важное значение для готической архитектуры как за рубежом, так и в нашей стране, что на первый взгляд трудно признать, что любая другая форма покрытия может быть столь же красивой. Но некоторые крыши английских церквей явно опровергают эту идею. Даже, однако, если они сами по себе не столь монументальны и грандиозны, у них было, по крайней мере, то преимущество, что отсутствие свода позволяло архитектору поиграть со строительством фундамента. Он получил возможность осветлить колонны нефа в любой степени, которая, по его мнению, соответствовала достоинству, и застеклить его внутреннюю часть таким образом, который, должно быть, придавал необычайный блеск интерьеру, когда все было заполнено раскрашенным стеклом. Как правило, при деревянной крыше в кладовой было два окна на одно в проходах: при сводчатой крыше тенденция была противоположной. Если бы они посмели, то поставили бы один сверху на два снизу. Но большим достоинством деревянной крыши было то, что она позволила архитектору обойтись без всех летающих контрфорсов, преувеличенных остроконечных элементов и механических приспособлений, которые были необходимы для поддержания свода, но которые часто, к сожалению, мешали и загромождали его проекты.



850. Крыша церкви Транч. (С рисунка Х. Клаттона.)

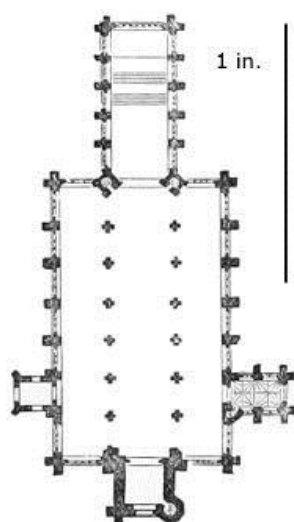


851. Крыша придела в церкви Нью-Уолсингем.

Формы, которые принимали эти деревянные крыши, были настолько разнообразны, что почти не поддаются классификации. Более ранний и лучший шрифт был скорее воспоминанием, чем имитацией крыши часовни Святого Стефана или Вестминстер-холла, но редко обрамлялся так глубоко. Тот, что в церкви Транч, Норфолк (гравюра на дереве № [850](#)), может быть принят за вполне средний образец формы, принятой для больших пролетов, а тот, что в Нью-Уолсингеме, - за образец формы, принятой для кровельных проходов. Некоторые, конечно, проще, но многие гораздо сложнее. В более поздние периоды они становятся более плоскими и больше напоминают обшитый панелями потолок зала или

камеры; но они всегда были безупречно точными по конструкции, и свинец укладывался прямо на дощатый каркас. Таким образом, они избежали двойной крыши, которая была столь неотъемлемым недостатком сводчатых форм, когда каменный потолок требовалось защищать снаружи настоящей крышей.

Среди такого множества примеров трудно выбрать тот, который будет отражать класс, но прилагаемого плана церкви Святого Петра в Уолполе, Норфолк, будет достаточно, чтобы объяснить типичное расположение английской приходской церкви. Почти в каждом нефе были проходы, и он освещался приделом. Алтарь был узким и глубоким, без проходов и с квадратным завершением. Там была одна башня с колокольной, обычно, но не всегда, на западном конце; и главный вход был через южную дверь, обычно прикрытую более или менее великолепным крыльцом, часто, как в этом случае, сводчатым, и с кладовой или библиотекой над ней.



852. План церкви Святого Петра в Уолполе, Норфолк. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

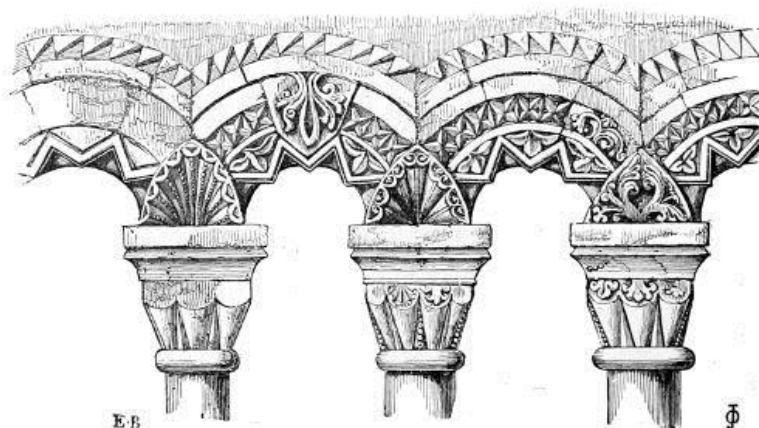
Часто, как, например, в Ковентри, Бостоне и других местах, эти церкви с описанным выше устройством почти достигали размеров небольших соборов, башни и шпили соответствовали таковым у самых гордых церковных зданий; и во многих случаях детали их ажурного оформления и красота скульптурных украшений ничуть не уступают тому, что можно найти в кафедральных соборах епархии.

### ПОДРОБНЫЕ СВЕДЕНИЯ.

Когда мы рассматриваем блеск изобретательности, проявленный в декоративных деталях французских церковных зданий, игру фантазии и изящество исполнения, возможно, следует признать, что в этом отношении французские архитекторы средних веков намного превосходили архитекторов любой другой нации. Это было, без сомнения, в значительной степени связано с воспоминаниями о классическом искусстве, которые остались в стране, особенно на юге, где влияние варваров никогда по-настоящему не давало о себе знать, и откуда это чувство постепенно распространилось на север; и его можно проследить в квазиклассических деталях лучших французских образцов 13 века, даже на острове Франс. Возможно, больше следует приписать кельтскому чувству к искусству, которое до сих пор характеризует французскую нацию и оказывает на нее влияние с тех пор, как ее жители стали строителями.

Хотя англичане должны уступить пальму первенства французам в этом отношении, в их деталях по-прежнему присутствует основательность и целесообразность, которые в значительной степени компенсируют любой недостаток фантазии. В этой стране также присущи глубина огранки и богатство форм, обусловленные тем, что детали так часто имитируются резьбой по дереву, что с архитектурной точки зрения более ценно, чем более изысканное изобилие французских образцов.

Эти замечания почти с равной силой применимы к фигурной скульптуре как способу украшения. Ни в Германии, ни в нашей стране нельзя найти ничего, сравнимого с великими скульптурными Библиями Реймса, Шартра, Буржа и других великих соборов Франции; даже такие в Пуатье, Арле, Сен-Жилле в этом отношении богаче многих наших крупнейших церквей. Это правда, что скульптуры фасада в Уэллсе или Ангельского хора в Линкольне, а также фасада аббатства Кройленд по достоинству ничем не уступают скульптурам того же периода на Континенте; и, если бы был такой же спрос, мы могли бы сделать это так же хорошо или даже лучше, чем любая другая нация. Возникло ли это из скрытого чувства уважения ко Второй заповеди или из-за обострения саксонских чувств, несомненно то, что, за некоторыми исключениями, такими как часовня Пресвятой Богородицы в Эли, фигурная скульптура постепенно вымерла в Англии. В 14 веке это было несущественно; в 15 и 16 веках это было подчинено архитектурным деталям, и в этом отношении люди стали протестантами задолго до того, как им пришлось в голову протестовать против папы римского и папистской формы богослужения.

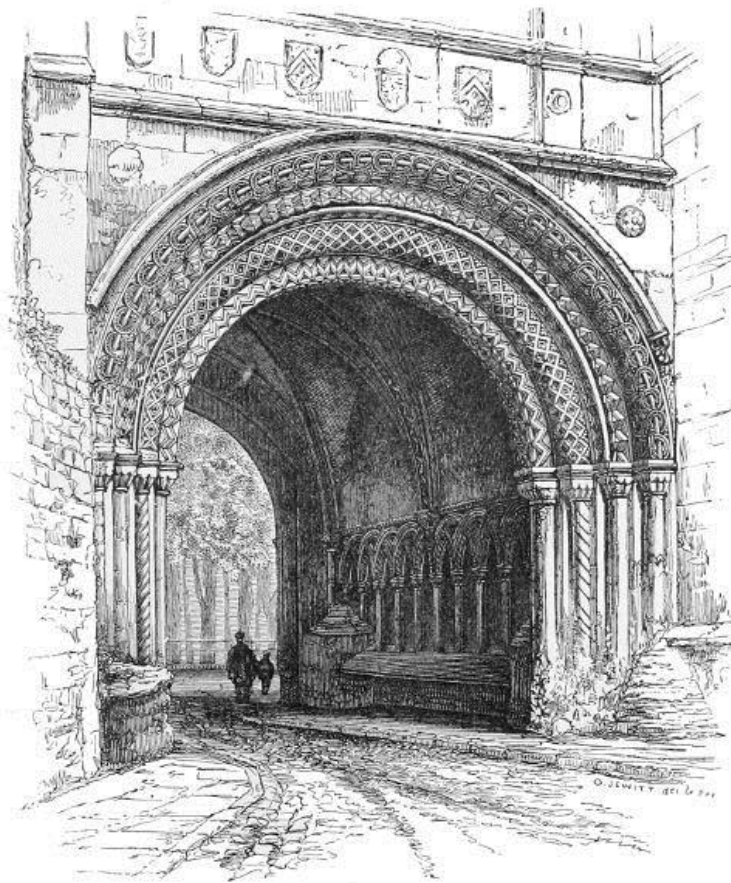


853. Лестница в Кентерберийском соборе.

Как уже упоминалось, вполне вероятно, что богатство английской декоративной резьбы во многом объясняется использованием в древности дерева в качестве строительного материала вместо камня. Трудно, например, понять, как такая форма декоративной арки, как на старой лестнице в Кентербери, могла возникнуть из-за необходимости строительства из камня; но она демонстрирует всю ту свободу форм и богатство резьбы, которые легко могли возникнуть при использовании дерева.

Те же замечания применимы, хотя и в меньшей степени, к нормандским воротам в Бристоле (Гравюра на дереве № [854](#)); которые можно рассматривать как типичный образец стиля — сдержанного и конструктивного, но богатого — без следов животной жизни, но с такими формами, которые резчик по слоновой кости или дереву мог бы легко изобрести и, несомненно, перенял бы.

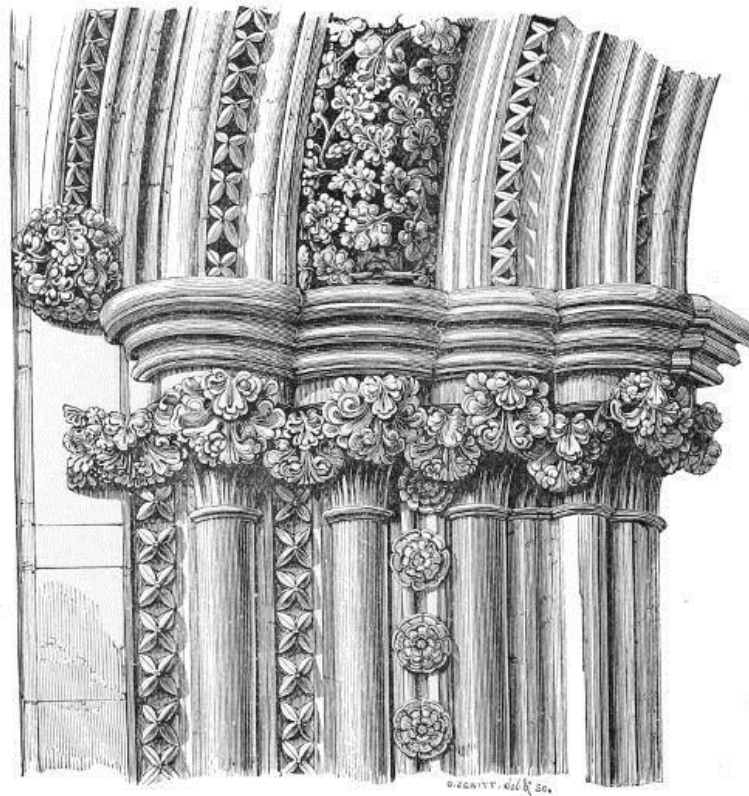




854. Норман Гейтвей, Колледж Грин, Бристоль. (Кат. Нб.)

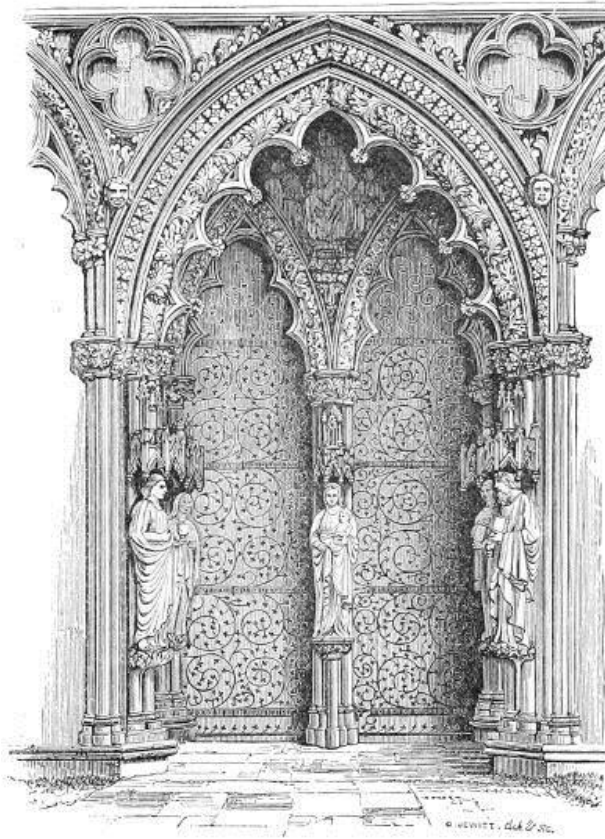
Большим недостатком такого стиля оформления, как этот, была его чрезмерная проработанность. Было почти невозможно построить большое здание, каждая часть которого должна быть обработана в той же тональности, что и эта; и, если бы это было сделано, было бы сочтено, что эффект несоизмерим с затраченным на это трудом. Поэтому архитекторы принялись за изобретение какого-то способа декорирования, который должен был быть эффективным при меньших затратах труда. Вскоре они обнаружили это в глубокой лепнине готической арки с редким добавлением лепнины в виде собачьих зубов (как в нефе в Личфилде, гравюра на дереве № [812](#)), которая была одним из самых ранних и эффективных открытий 13 века. Иногда вместе с собачьим зубом добавлялась полоса листвы, как в дверных проемах, ведущих к проходам между хорами в Линкольне (Гравюра на дереве № [855](#)), что в совокупности составляло столь же эффектное украшение, как и любое другое во всем диапазоне английской архитектуры, - более сложное в дизайне, но менее дорогое в исполнении, чем многие нормандские образцы, и бесконечно более эффективное в исполнении.



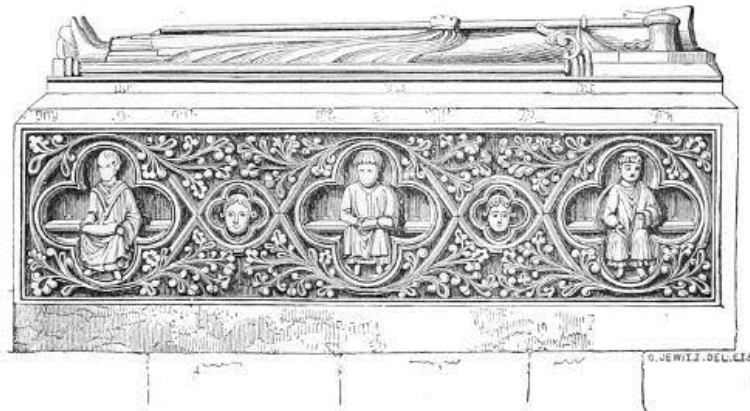


855. Заглавные буквы и проч. дверного проема, ведущего к проходам между хорами, Линкольн. (Кат. Нб.)

Западный дверной проем в Личфилде (1275 г. н.э., гравюра на дереве № [856](#)) демонстрирует стиль в высшей степени совершенства. Здесь как раз та смесь архитектурной лепнины с декоративной растительностью, которая необходима для согласования конструктивных потребностей здания с декоративными целями, для которых оно должно было быть применено, в сочетании с чувством элегантности, которое могло исходить только от тщательно развитого и утонченного класса интеллекта.



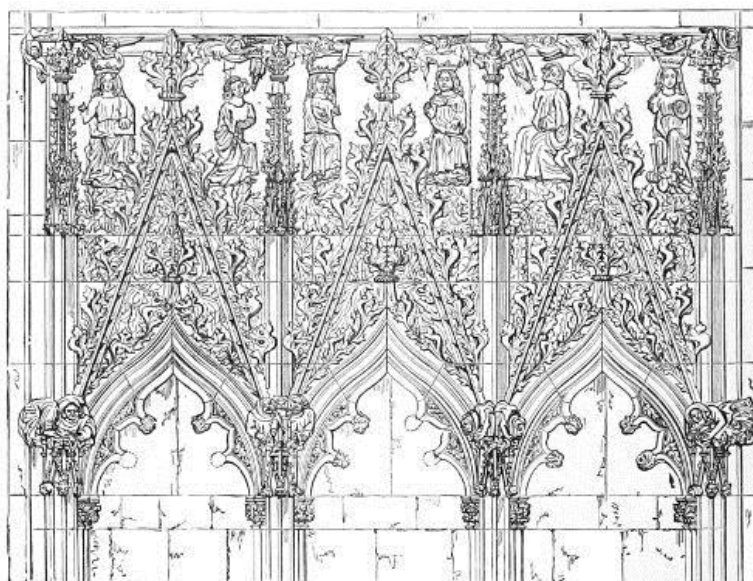
856. Западный дверной проем, собор Личфилда. (Кат. Нб.)



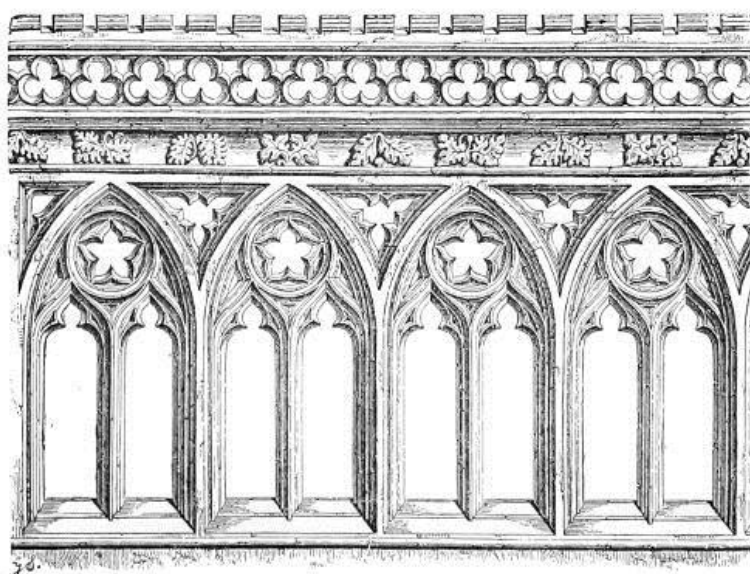
857. Могила епископа Маршалла, Эксетерский собор. (Кат. Нб.)

Все в Англии того же времени производит одинаковое впечатление, так что трудно ошибиться в выборе примеров, хотя безнадежно ожидать, что с помощью какого-либо разумного количества иллюстраций можно объяснить его красоту. Ниши в задней части алтарной ширмы в Винчестере являются одними из лучших примеров того сочетания конструктивных линий и декоративных деталей, которые при правильном сочетании составляют совершенство архитектурного убранства; или, возможно, даже лучше, чем они, - главы трех ниш над седилиями в приходской церкви в Хекингтоне в Линкольншире (Гравюра на дереве № [858](#)). Стиль этих примеров характерен для Англии и вполне соответствует всему, что можно найти на Континенте; и тысячи примеров, более или менее совершенных, выполненных в эдвардианский период, существуют в каждом уголке страны.

Могила епископа Маршалла в Эксетере (Гравюра на дереве № [621](#)), хотя и несколько более ранняя, демонстрирует то же игривое сочетание обычной листвы с архитектурными деталями.

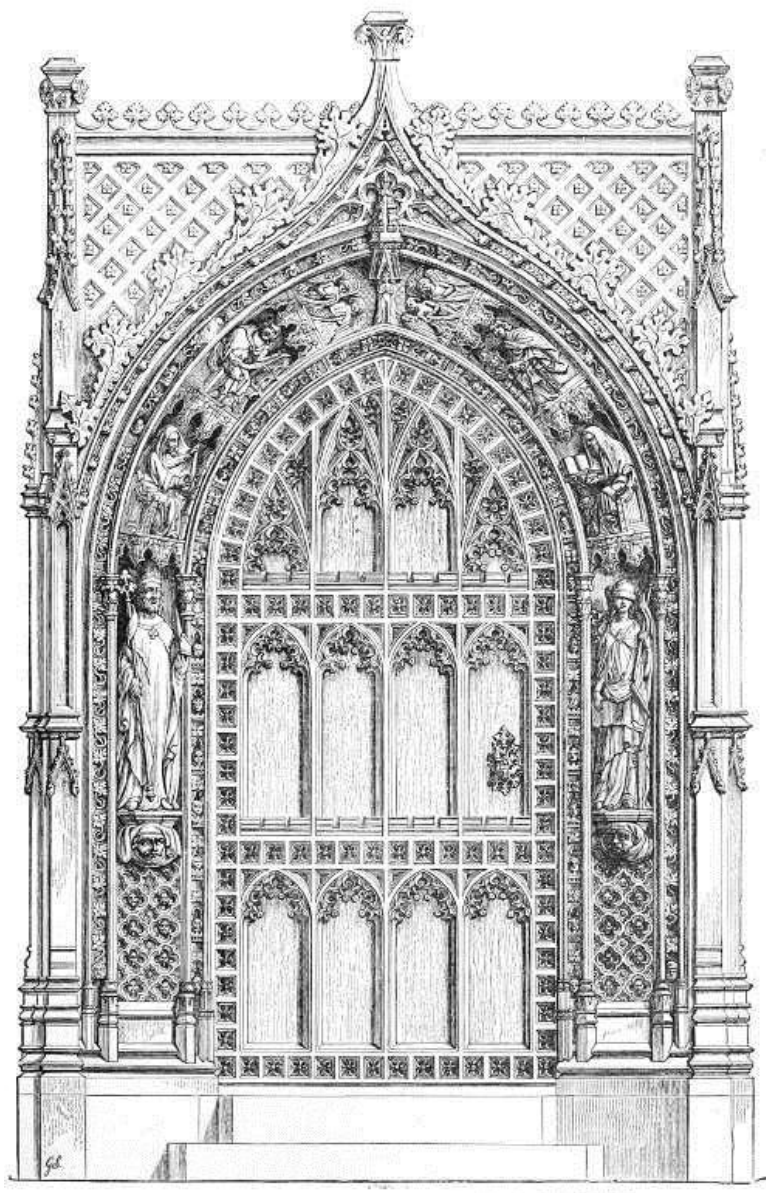


858. Тройной навес, церковь Хекингтон, Линкольншир.



859. Экран приора де Эстрии, Кентерберийский собор. (Кат. Нб.)





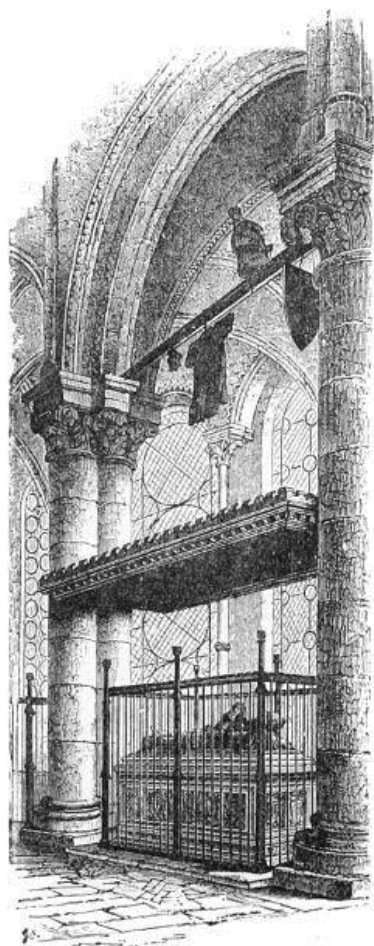
860. Вход в здание капитула, Рочестерский собор. (Кат. Нб.)

Однако после 1300 года мы можем заметить постепенные изменения, коснувшиеся стиля оформления. Конструктивные формы становятся все более и более заметными; с годами от чисто декоративных элементов постепенно отказываются. Например, на ширме приора де Эстрии в Кентерберийском соборе (гравюра на дереве № [859](#)), хотя и сохранена вся элегантность прежних времен, основные черты механичны, а декор гораздо более приглушен, чем в только что приведенных примерах. Знаменитый дверной проем, ведущий в здание капитула в Рочестере (гравюра на дереве № [860](#)), является еще более ярким примером этого. Он богат даже до избытка, но большая часть его убранства состоит из орнаментов, которые можно было бы нарисовать с помощью инструментов. Резьбы, выполненной свободной рукой, сравнительно немного: и хотя в целом эффект очень удовлетворительный, настолько очевидна тенденция к чисто механическому расположению перпендикулярного стиля, что она не нравится в той же степени, что более ранние работы того же класса.

Среди наиболее красивых предметов декоративного искусства, которыми были украшены наши церкви в средние века, - навесы или святилища, воздвигнутые над местами захоронения королей или прелатов, или в виде кенотафов в честь их памяти. Простые плиты с нанесенным на них рисунком, по-видимому, были единственным, что пытались сделать в нормандский период; но пышность могильного великолепия постепенно развивалась, так что к концу 13-го или началу 14-го века у нас есть некоторые из самых великолепных существующих образцов, и практика продолжалась почти до эпохи Возрождения, примером чего является гробница епископа Уэста в Эли (1515-1534) или епископа Гардинера в Винчестере (1531-1555).

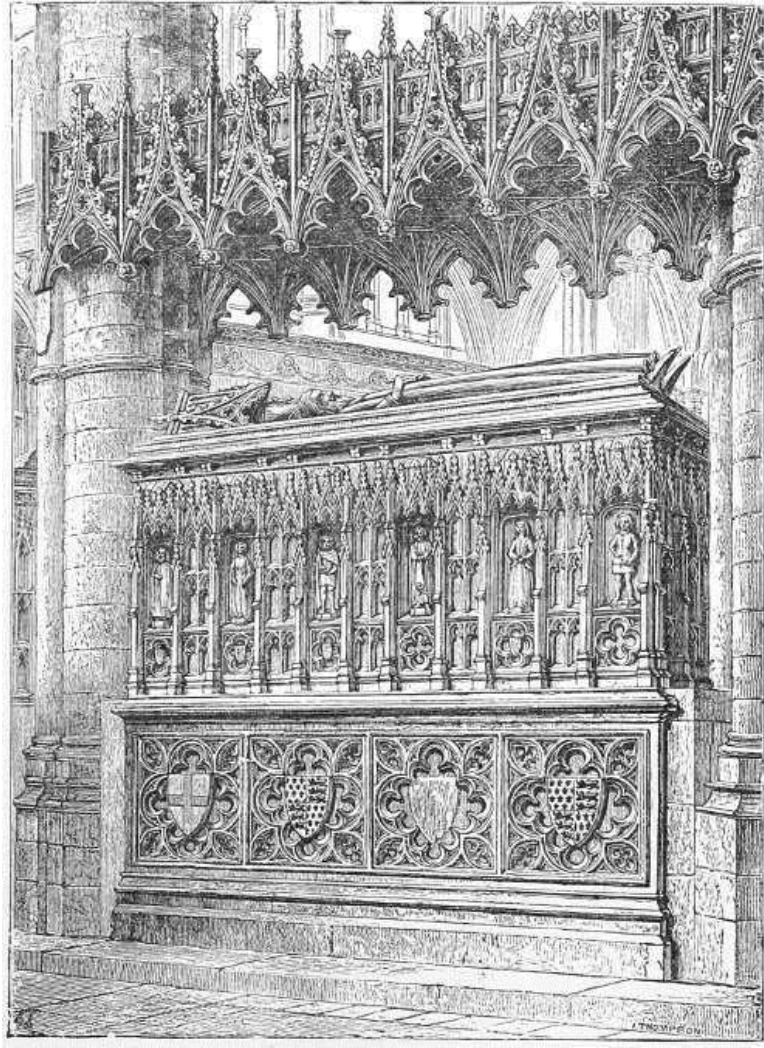
Сначала строители гробниц довольствовались простым деревянным настилом, подобным тому, что покрывает гробницу Черного принца в Кентерберии; но оно приобрело необычайную красоту, когда было применено, как в Вестминстерском аббатстве, к гробнице Эдуарда III. (Гравюра на дереве № [862](#)), где уместность и красота деталей отличают ее от многих более масштабных каменных святилищ.

В общем плане эти два памятника похожи друг на друга и, должно быть, были возведены почти в одно и то же время — разница заключается в превосходном богатстве и проработке царственной усыпальницы по сравнению с княжеской.



861. Гробница Черного принца, Кентерберийский собор. (Кат. Нб.)

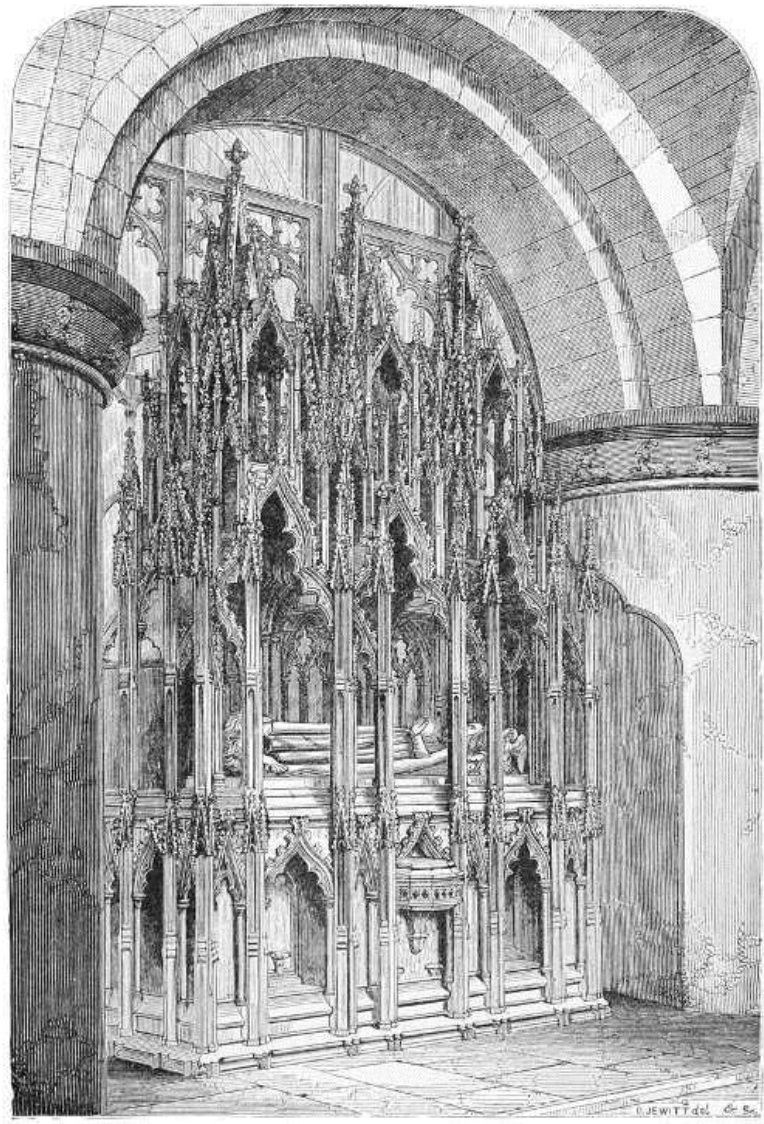




862. Могила Эдуарда III. в Вестминстерском аббатстве.

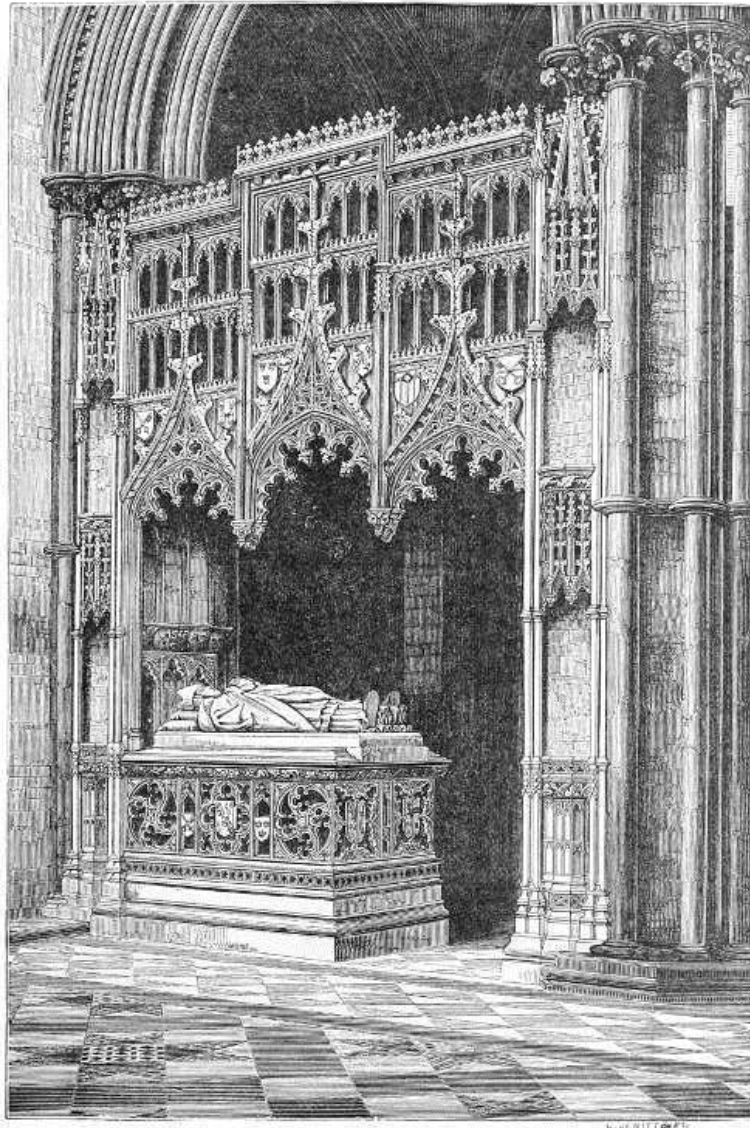
Хотя эта форма деревянного тестера была наиболее распространенной в памятниках того времени, также часто использовались каменные навесы, как в хорошо известном памятнике Эймеру де Валенсу (умер в 1324 году) в Вестминстерском аббатстве. Но все предыдущие примеры превосходил прекрасный храм, который монахи Глостера воздвигли значительно позже над местом захоронения несчастного Эдуарда II. (Гравюра на дереве № [863](#)). В своем классе в английской архитектуре нет ничего прекраснее этого. Он принадлежит к самой лучшей эпохе стиля и выполнен с такой степенью пристойности и элегантности, которую не превзошел ни один сохранившийся ныне образец. Если бы статуи, которыми он когда-то был украшен, теперь можно было заменить, это дало бы более правильное представление о стиле эдвардианского периода, чем можно получить из более крупных примеров.





863. Могила Эдуарда II. в Глостерском соборе. (Cath Hb.)

Кажется, тогда им восхищались не меньше, чем сейчас; поскольку мы находим, что его форма повторяется с более или менее правильными очертаниями и деталями в Винчестере, Тьюксбери и Сент-Олбансе, а также в других местах, и все это образует серию архитектурных иллюстраций, не имеющих себе равных в своем классе ни в чем на Европейском континенте.

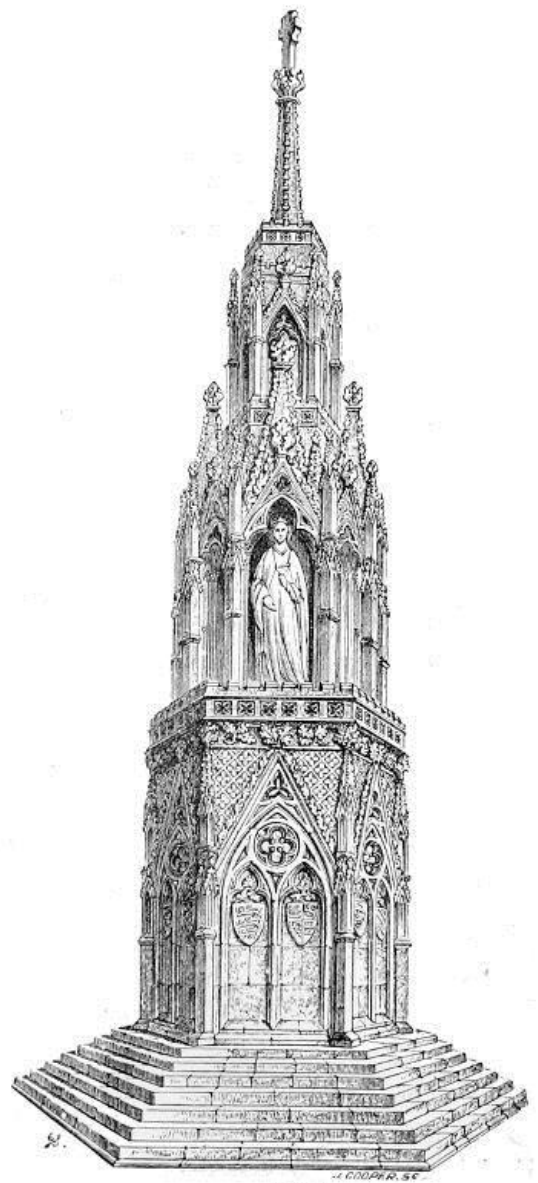


864. Могила епископа Редмана в соборе Эли. (Кат. Нб.)

В качестве прекрасного образца формы, принятой множеством этих гробниц в последний период готического искусства, мы можем выбрать гробницу епископа Редмана в Эли (1501-1506). Несмотря на столь поздний срок, в нем нет ничего оскорбительного ни в форме, ни в деталях. Напротив, он имеет правильные пропорции и уместен; и хотя есть небольшая демонстрация чрезмерной изобретательности в создании трех арок навеса без промежуточных опор, это простительно, учитывая его расположение между двумя массивными опорами. В камне выполнено то же, что было сделано в дереве над гробницей Эдуарда III в Вестминстере, и это один из многих примеров взаимозаменяемости деревянных и каменных форм на протяжении всего средневековья в этой стране и доказательство влияния, которое одно всегда оказывало на другое.

Среди самых красивых памятников квази-надгробного характера, существующих в этой стране, - кресты, установленные Эдуардом I. на местах, где покоилось тело его королевы Элеоноры по пути из Ноттингемшира в Лондон. Первоначально, как говорят, их было пятнадцать, и все они отличались друг от друга дизайном. Сейчас сохранилось только три: один близ Нортгемптона, один в Геддингтоне и третий в Уолтеме (Гравюра на дереве № 865).<sup>[430]</sup> Несмотря на то, что он сильно обветшал, сохранилось достаточно, чтобы показать, каким был первоначальный дизайн. Несмотря на огромное разнообразие очертаний и деталей, каждая деталь элегантна и достойна лучшей эпохи английской архитектуры.

Если бы в те дни не было обычая хоронить знаменитых умерших в стенах церквей, вероятно, именно такую форму обычно принимали бы надгробные памятники. Если мы можем судить по оставленным нам примерам, у нас не может быть никаких сомнений в том, что при большем опыте и несколько увеличенных размерах эти памятники превзошли бы шпили наших соборов или приходских церквей во всех отношениях как архитектурные проекты. Будучи полностью свободным от утилитарных требований, архитектору оставалось только руководствоваться правилами своего искусства, чтобы создать то, что было бы наиболее приятным и уместным. Поэтому мы можем только сожалеть, что столь чисто английская форма оформления гробницы началась и закончилась этим единственным актом супружеской преданности.



865. Уолтем-Кросс (восстановлен).

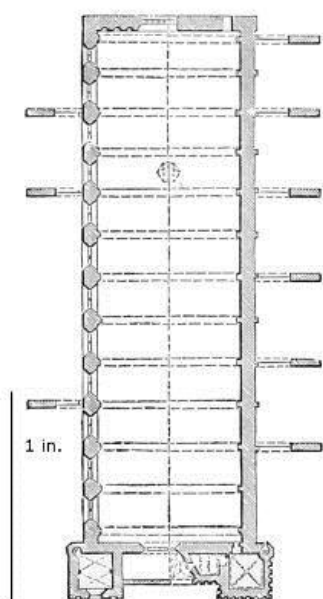
## ГРАЖДАНСКАЯ И БЫТОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

Одной из самых замечательных характеристик английской архитектуры, хотя и отрицательной, является почти полное отсутствие каких-либо муниципальных зданий на протяжении всего периода средневековья. Лондонская ратуша - поздний образец, и ее даже можно назвать незначительной, учитывая важность города. Есть также несколько корпоративных зданий в Бристоле и одна или две неважные ратуши в других городах; но на этом мы остановимся. Ничто не может более ярко выразить, насколько полностью страна была французирована в результате битвы при Гастингсе, чем это отсутствие муниципальной архитектуры. До недавнего времени король, барон и епископ были сословиями королевства. Людей нигде не было, и ни муниципалитеты, ни гильдии не могли обеспечить себе независимого существования.

С другой стороны, по отношению к своему населению Англия богата замками больше, чем любая другая страна Европы, особенно замками нормандского или готического века с круглыми сводами. В Германии, как уже указывалось, есть несколько прекрасных примеров периода Гогенштауфенов. Во Франции их почти нет, и ни Франция, ни Германия не могут

сравниться с такими замками, как Лондон, Рочестер, Норвич, Райзинг и др. Валлийские замки эдвардианского периода сами по себе составляют непревзойденную группу; и они бесконечно превосходят, как по размаху, так и по архитектурному великолепию, прославленные разбойничьи притоны Рейнской области; в то время как такие замки, как Раглан, Чепстоу, Кенилворт, Уорик или Виндзор, по живописной красоте и элегантности деталей не имеют себе равных, за исключением одной или двух разрушенных крепостей на севере Франции. Обсуждение их достоинств, однако, с большей вероятностью было бы посвящено военной архитектуре, которая исключена из этой работы и поэтому не может быть включена здесь.

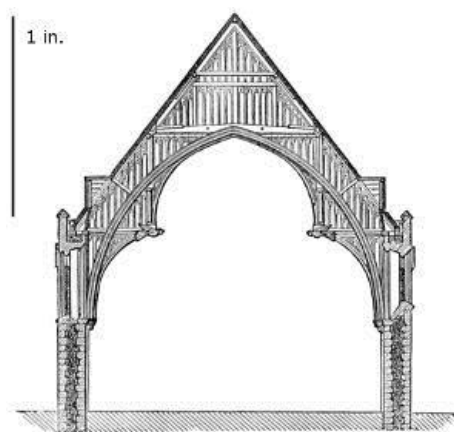
Трудно, однако, провести четкую границу между замками и особняком с крепостными стенами, окруженной рвом усадьбой и, наконец, особняком или манором-хаусом, которых к концу готического периода стало так много в Англии, и они образуют архитектурную группу, такую красивую и такую специфически английскую.



866. План  
Вестминстер-холла.  
Масштаб от 100 футов  
до 1 дюйма.

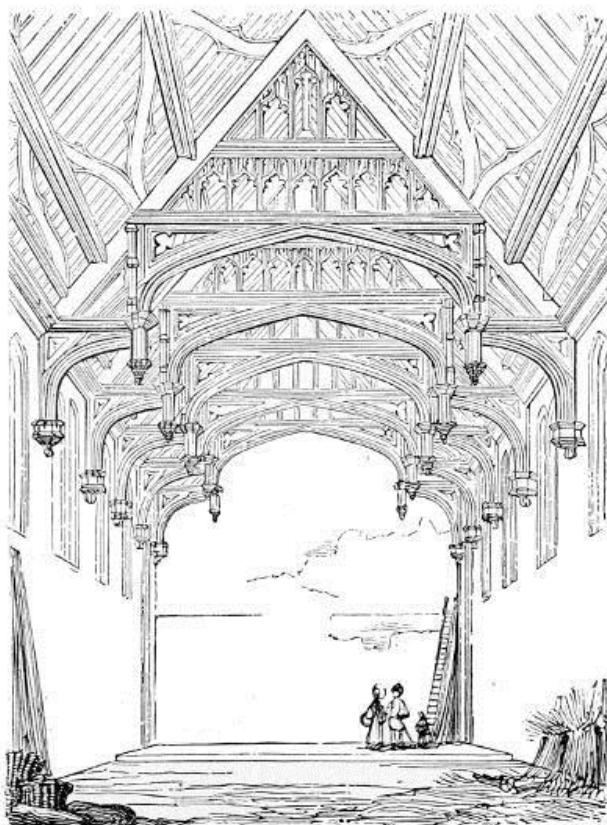
В целом, пожалуй, нет класса зданий, к которым англичанин мог бы относиться с большей гордостью, чем к учебным заведениям, оставленным ему Средневековьем. Хотя в некоторых случаях колледжи Оксфорда и Кембриджа были полностью перестроены и, без сомнения, сильно изменены, они все же сохранили большую часть своих первоначальных черт и не имеют себе равных в своем роде. Правда, ни один из них не является таким уж древним, какими мы их сейчас видим. За исключением некоторых более ранних зданий в Мертоне, большинство из них обязаны своим великолепием временам Уайкхема (около 1426 г.) и Уэйнфлита (около 1486 г.). Именно во время правления Генриха VI (1422-1470) был дан великий импульс не только в рамках университетов, но и благодаря основанию Итона, Винчестера и других великих школ, все из которых относятся к 15 веку. Но строительство готических или квазиготических учебных заведений продолжалось до смерти королевы Елизаветы (1602).

Во многих отношениях эти колледжи напоминали монастырские учреждения, которые в определенной степени можно рассматривать как заменяющие их. Принципиальное отличие заключалось в том, что монастырская церковь была превращена в часовню, предназначенную исключительно для воспитанников колледжа. Во всех этих учреждениях, будь то дворцы или колледжи, замки или поместья, главным помещением был холл, в некоторых случаях подчинявшийся только часовне. Именно в залах архитекторы расточали свое искусство, и, вообще говоря, они больше всего заслуживают того, чтобы считаться архитектурными памятниками. Даже сейчас в Англии насчитывается по меньшей мере сотня таких залов, либо целых и используемых, либо достаточно совершенных, чтобы облегчить их реставрацию. Все они имеют глубокие и красиво обрамленные деревянные крыши. В этом отношении они стоят особняком, ни одна деревянная крыша на Континенте не сравнится с ними.



867. Секция Вестминстерского  
зала. Масштаб от 50 футов до 1  
дюйма.





868. Дворцовый зал в Элтеме.

Среди них самым большим и величественным, как и положено, является зал Королевского дворца в Вестминстере, перестроенный Ричардом II. Внутри он имеет 239 футов в длину и 68 футов в ширину, покрывая около 23 000 поверхностных футов. Зал в Падуе больше, как, возможно, и некоторые другие, но ни у одного из них нет крыши, приближающейся к этой ни по красоте дизайна, ни по механическому мастерству исполнения. В этом отношении он стоит совершенно особняком и не имеет себе равных, и вместе с примыкающей крышей меньшего размера часовни Святого Стефана, по-видимому, сформировал тип, по которому были построены большинство последующих крыш.

Крыша зала в Элтеме (гравюра на дереве № [868](#)), относящаяся к периоду правления Генриха IV, уступает как по размерам, так и по дизайну крыше Вестминстерского дворца, но по-прежнему четко отражает особенности стиля. Было бы лучше, если бы фермы располагались на одном уровне с подоконниками окон, и если бы арочная рама была менее плоской; но такова была тенденция эпохи, которая вскоре стала настолько чрезмерной, что полностью разрушила конструктивную пропорцию.

Мы не в состоянии проследить постепенные этапы совершенствования фермы с молотковыми балками, но мы можем проследить их от даты постройки зала в Вестминстере (1397 год) до залов Уолси в Хэмптон-Корте и Оксфорде, пока они не перешли к якобинским версиям Ламбета или Иннер Темпл. Среди всех них Кенилворт, хотя и небольшой (86 × 43 фута), должен был быть одним из самых красивых. Он относится к эпохе, когда стиль, принятый для оформления залов, достиг своего апогея совершенства (середина 15 века), когда были освоены детали плотницкого дела, но до того, как появилась какая-либо тенденция смягчить глубокое обрамление до плоскостности потолка. Деревянные крыши церквей, как правило, были более плоскими и с менее глубокими рамами, чем у залов, что, возможно, объяснялось тем, что они были меньше по размаху и располагались над этажами

с небольшими опорами, чтобы противостоять толчку; но, будь то по этой или какой-либо другой причине, они, как правило, менее красивы.

В этой стране мало найдется особенностей средневекового искусства, на которые можно было бы обратить внимание с большей пользой, чем на крышу; ибо обрамленная резьбой деревянная крыша, независимо от того, применяется ли она к светским или церковным зданиям, по своей сути является английской по исполнению и применению и является одним из самых красивых и уместных проявлений нашего национального искусства.

Если бы пространство допускало это, было бы легко расширить эти замечания и при этом объяснить и доказать многое из того, что на предыдущих страницах было необходимо выдвинуть как простое утверждение. Тема, на самом деле, практически неисчерпаема; это будет легко понять, если вспомнить, что на протяжении более чем пяти столетий все лучшие умы нации были более или менее направлены на совершенствование этого великого искусства. Священники и миряне работали с каменщиками, художниками и скульпторами; и все были нацелены на создание наилучшего из возможных зданий и улучшение каждой детали, пока количество мыслей и ухищрений, накопленных в любом отдельно взятом огромном сооружении, не стало почти непостижимым. Если бы какой-нибудь человек посвятил всю жизнь изучению одного из наших великих соборов — при условии, что он будет завершен во всех своих средневековых постройках, — сомнительно, чтобы он овладел всеми его деталями и постиг все рассуждения и эксперименты, которые привели к великолепному результату, представленному перед ним. И когда мы примем во внимание, что не только в больших городах, но и в каждом монастыре и приходе вдумчивые профессионалы пытались превзойти то, что было сделано и продолжает делаться их предшественниками и их товарищами, мы поймем, какое количество мыслей заложено в стенах наших церквей, замков, колледжей и жилых домов. Если кто-то думает, что он может освоить и воспроизвести все это, он вряд ли не ошибается. Мое собственное впечатление таково, что ни одна десятая часть этого не была воспроизведена во всех работах, написанных на эту тему до наших дней, и большая часть этого, вероятно, утрачена и никогда больше не будет восстановлена для наставления и радости будущих веков.

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА АНГЛИЙСКИХ СОБОРОВ,<sup>431</sup>

|          | Площадь. | Внутренняя длина. | Западные башни. | Центральные башни. | Высота нефа. | Высота клироса. | Ширина нефа. | Ширина клироса. | Ширина центрального прохода. | Примерное соотношение высоты с шириной. |
|----------|----------|-------------------|-----------------|--------------------|--------------|-----------------|--------------|-----------------|------------------------------|-----------------------------------------|
|          | Ноги.    | Ноги.             | Ноги.           | Ноги.              | Ноги.        | Ноги.           | Ноги.        | Ноги.           | Ноги.                        |                                         |
| Йорк     | 72,860   | 486               | 196             | 198                | 93           | 101             | 106          | 102             | 51                           | 1 до 2                                  |
| Линкольн | 66,90    | 468               | 206             | 258                | 82           | 71              | 80           | 81              | 39                           | 1 2                                     |



|             |        |     |     |     |     |    |    |    |    |        |
|-------------|--------|-----|-----|-----|-----|----|----|----|----|--------|
|             | 0      |     |     |     |     |    |    |    |    |        |
| Винчестер   | 64,200 | 530 | ..  | 140 | 76  | .. | 85 | .. | 35 | 1 2·43 |
| Вестминстер | 61,729 | 505 | 220 | ..  | 103 | .. | 75 | .. | 35 | 1 3    |
| Эли         | 61,700 | 517 | 215 | 170 | 72  | 70 | 75 | .. | 34 | 1 2·1  |
| Кентербери  | 56,280 | 514 | 152 | 229 | 80  | 70 | 73 | 85 | 33 | 1 2·4  |
| Солсбери    | 55,830 | 450 | ..  | 404 | 84  | .. | 82 | .. | 35 | 1 2·3  |
| Дарем       | 55,700 | 473 | 164 | 216 | 74  | .. | 81 | 77 | 32 | 1 2·3  |
| Питерборо   | 50,516 | 426 | 154 | 143 | 78  | .. | 79 | .. | 36 | 1 2    |
| Скважины    | 40,680 | 388 | 125 | 165 | 67  | .. | 69 | .. | 34 | 1 2    |
| Норвич      | 40,572 | 408 | ..  | 309 | 73  | .. | 70 | .. | 26 | 1 2·8  |
| Вустер      | 38,980 | 387 | ..  | 191 | 66  | .. | 78 | .. | 32 | 1 2·45 |
| Эксетер     | 35,370 | 383 | ..  | ..  | 70  | .. | 72 | .. | 34 | 1 2·1  |

|        |        |     |     |     |    |    |    |    |    |     |
|--------|--------|-----|-----|-----|----|----|----|----|----|-----|
| Личфид | 33,930 | 319 | 192 | 252 | 55 | .. | 66 | .. | 28 | 1 2 |
|--------|--------|-----|-----|-----|----|----|----|----|----|-----|

## ГЛАВА IV.

### АРХИТЕКТУРА ШОТЛАНДИИ.

#### Содержание.

Сходство стиля — Ранние образцы — Кафедральный собор Глазго — Элджин — Мелроуз — Другие церкви — Монастыри.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

#### СВИДАНИЯ.

|                                        |                         |
|----------------------------------------|-------------------------|
| Малкольм Кэнмор. Восшествие на престол | 1057 г. <sup>1057</sup> |
| г. н. э. Дэвида I.                     | 1124                    |
| Вильгельма Льва                        | 1165                    |
| Джона Балиола                          | 1292                    |
| Роберта Брюса                          | 1306                    |
| Дэвида II.                             | 1329                    |
| Роберта II., Стюарта                   | 1371                    |
| Джеймса I.                             | 1406                    |
| Марии, королевы Шотландии              | 1542                    |

В МИРЕ мало стран, об архитектуре которых так трудно написать что-либо похожее на связное повествование, как об архитектуре Шотландии. Трудность возникает не из-за скудости примеров или из-за того, что они не были в достаточной степени изучены или отредактированы, а из-за того, что данная область искусства не является местной. Никто, кто хоть что-нибудь смыслит в этнографии искусства, не заподозрил бы людей, населяющих сейчас низменности Шотландии, в изобретении какой-либо формы архитектуры или в том, что они испытывают большую симпатию к ней, когда ее привозят из-за границы. Возможно, кельтский элемент был более преобладающим в стране в средние века, и что тевтонская раса вышла на поверхность только с Реформацией, когда они проявили свою национальную черту в готовности разрушить то, что они не могли построить. Если бы это было не так, то, должно быть, их священники были чужаками, которые принесли свое искусство с собой и практиковали его для собственного удовлетворения, невзирая на чувства своей паствы.

Вкратце, история архитектуры Шотландии, по-видимому, такова. До времен войн Эдвардсов граница между стилями по обе стороны границы не была четко определена. В Шотландии формы были более грубыми и смелыми, чем на Юге, но все равно оставались теми же во всех существенных отношениях.

После времен Уоллеса и Брюса ненависть к англичанам бросила шотландцев в объятия Франции. Вместо перпендикулярного стиля Юга мы обнаруживаем растущую тенденцию копировать Яркие и другие современные стили Франции, пока, наконец, как раз в тот момент, когда этот стиль подходил к концу, и церкви, и особняки не стали почти буквальными копиями французского дизайна. Но, в дополнение к этому, сильно ощущается ирландский элемент: в Айоне и по всему Западу, распространяясь в исключительных случаях на восток, как, например, в Бречине и Абернети. Это также можно проследить в лотианских часовнях и небольших зданиях 11-го и 12-го веков, и, по-видимому, это тот ингредиент, который отличает раннюю шотландскую готику с круглыми сводами от нормандской в Англии. Помимо этих трех, скандинавский элемент ощущается на Оркнейских островах и даже на юге, в Морейшире; и даже Испания, как говорят, внесла свой вклад в дизайн часовни Рослин и дала почувствовать ее влияние в других местах.

Все эти иностранные элементы, завезенные в страну, где огромная масса людей принадлежала к расе, ненавидящей искусство, имели тенденцию создавать запутанную историю, которую очень трудно распутать. Однако при наличии свободного времени и пространства это можно было бы сделать; и, если бы оно было должным образом завершено, оно стало бы исключительно интересной иллюстрацией не только этнографии Шотландии, но и искусства в целом.

Постройки Давида I. (1124-1165) придали огромный импульс стилю с круглой аркой, который сохранялся почти столетие после его правления и еще долго после того, как стрельчатая арка в настоящее время использовалась на Юге. Это правда, что мы находим заостренные арки вперемешку с ним, как в Джедбурге, но колонны и капители принадлежат более ранним орденам; и круглая арка продолжала использоваться из пристрастия, когда конструктивные особенности здания не предполагали использования заостренной формы.

Особенностью английского искусства, которую шотландцы, по-видимому, больше всего оценили, было стрельчатое окно, которое настолько соответствовало их простому стилю, что они цеплялись за него еще долго после того, как от его использования отказались в Англии. Это обстоятельство привело к большой путанице в датировках шотландских зданий, поскольку антиквары не желают верить, что стрельчатые окна Элджина и других церквей действительно относятся к середине 14 века, после того как Англия прошла через фазы круга и струящегося ажюра и перешла к трезвой конструктивности перпендикуляра.

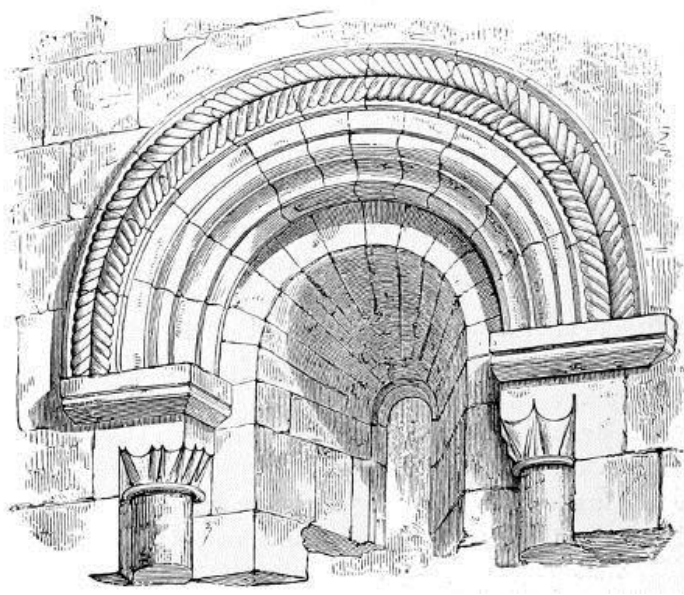
Круговой узор, на самом деле, очень мало известен на Севере, а английский струящийся узор вряд ли можно найти во всей Шотландии. Это правда, что разновидность струящегося ажюра встречается в Шотландии повсюду, но как по форме, так и по возрасту он гораздо ближе к французскому эпатажу, чем к чему-либо английскому. В настоящее время он использовался в течение всего периода между 2-м и 3-м Ричардсами и даже во времена правления Тюдоров в Англии.

Единственное большое исключение из сказанного - восточное окно приграничного монастыря Мелроуз; но даже здесь это не английский перпендикуляр, а оригинальный способ трактовки английской идеи, найденный только в этом единственном случае и смешанный с плавным рисунком того периода.

От архитектуры эпохи Тюдоров в Шотландии не осталось и следа; там нельзя найти ни четырехцентровой низкой арки, ни веерных сводов, ни того особого класса перпендикулярного орнамента, который отличал 16-17 века на Юге. В тот период шотландцы все еще придерживались своего яркого стиля, и те попытки, которые они

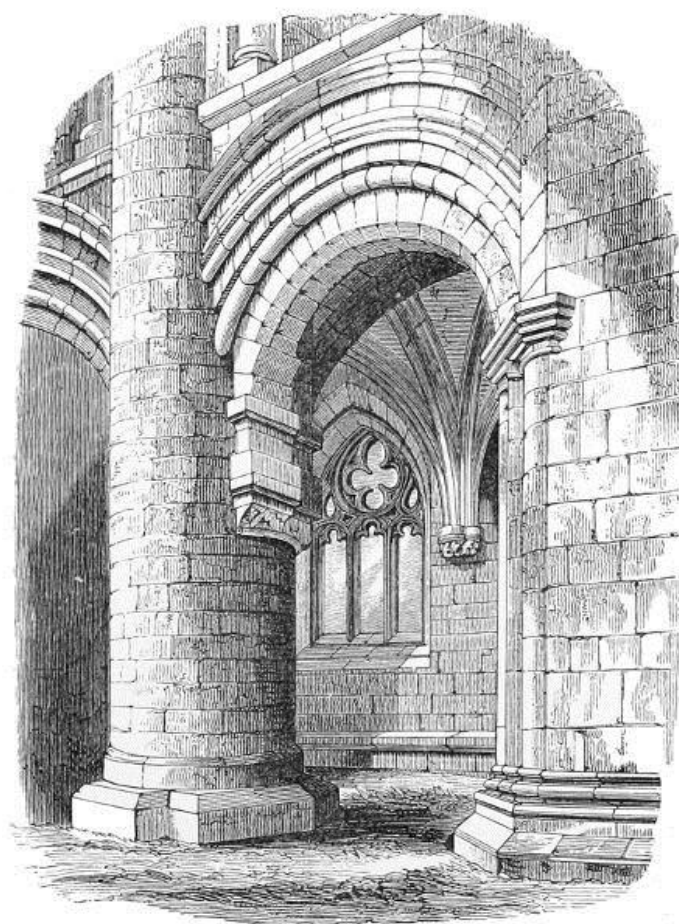
предпринимали при перпендикулярной работе, были настолько неуклюжими и неконструктивными, что неудивительно, что, подобно французам, они вскоре отказались от этого.

В такой бедной и малонаселенной стране, какой была Шотландия в XI веке, было бы напрасно искать какие-либо из великих церковных учреждений, которые можно найти на Юге. Церкви того времени, по-видимому, представляли собой кельи или небольшие часовни, такие как в Лейшаре или Далмени, очень похожие на церковь Святого Климента в Трондъеме и немного больше современных зданий, которые так часто встречаются в Ирландии.



869. Окно, Лючары. (С рисунка Р. У. Биллингса.<sup>[432]</sup>)

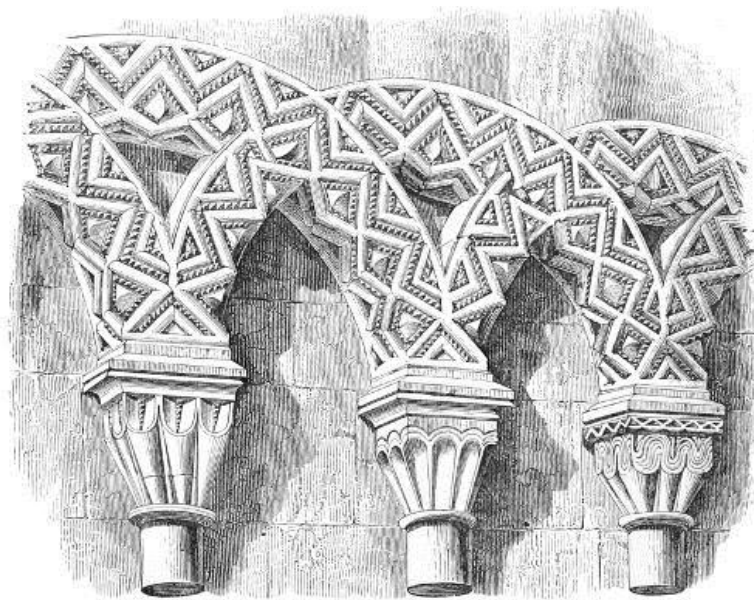
Левшар, пожалуй, самый характерный и красивый образец в своем классе, который, подобно современной часовне в Кашеле, на которую он очень похож, может рассматриваться как типичный. Его детали не только богаты, но, как видно из гравюры на дереве, смелы и элегантны одновременно. Как внутри, так и снаружи орнамент нанесен настолько виртуозно, что красота произведения искусства компенсирует малость размеров и делает его одной из самых интересных церквей Шотландии.



870. Пирс-Арч, Джедбург.

Дэвид I. по-видимому, был первым королем, который дал толчок созданию монастырей и строительству более крупных церквей. Его дарение большим пограничным аббатствам и общее покровительство монахам позволили им осуществлять строительство в значительно больших масштабах. Церкви Джедбурга и Келсо в том виде, в каком мы их сейчас находим, относятся либо к самому концу 12-го, либо к началу 13-го века. Они демонстрируют все грубое величие нормандского периода, использованное в данном случае не экспериментально, как это слишком часто случалось в Англии, а как хорошо понятый стиль, черты которого были полностью доведены до совершенства. Шотландские архитекторы были так далеки от стремления к новизне, что оглядывались назад и отбирали красоты давно устоявшегося стиля. Большая арка под башней Келсо, безусловно, является хорошо изученным примером архитектуры с заостренными арками 13 века, в то время как вокруг нее и над ней не видно ничего, кроме круглых проемов, которые обычно сочетаются с украшенными бисером стволами и листвой раннего английского периода. Все это используется с дорической простотой и смелостью, что очень примечательно. Иногда, следует признать, эта независимость от ограничений заходит слишком далеко, как в арках пирса в Джедбурге (Гравюра на дереве № [870](#)), которые перекинуты между круглыми столбами без какого-либо подчиненного стержня или видимой опоры. Это был излюбленный прием позднеготических архитекторов Германии, хотя и редко встречавшийся в этот ранний период. Здесь чрезмерная прочность арки в значительной степени оправдывает его.

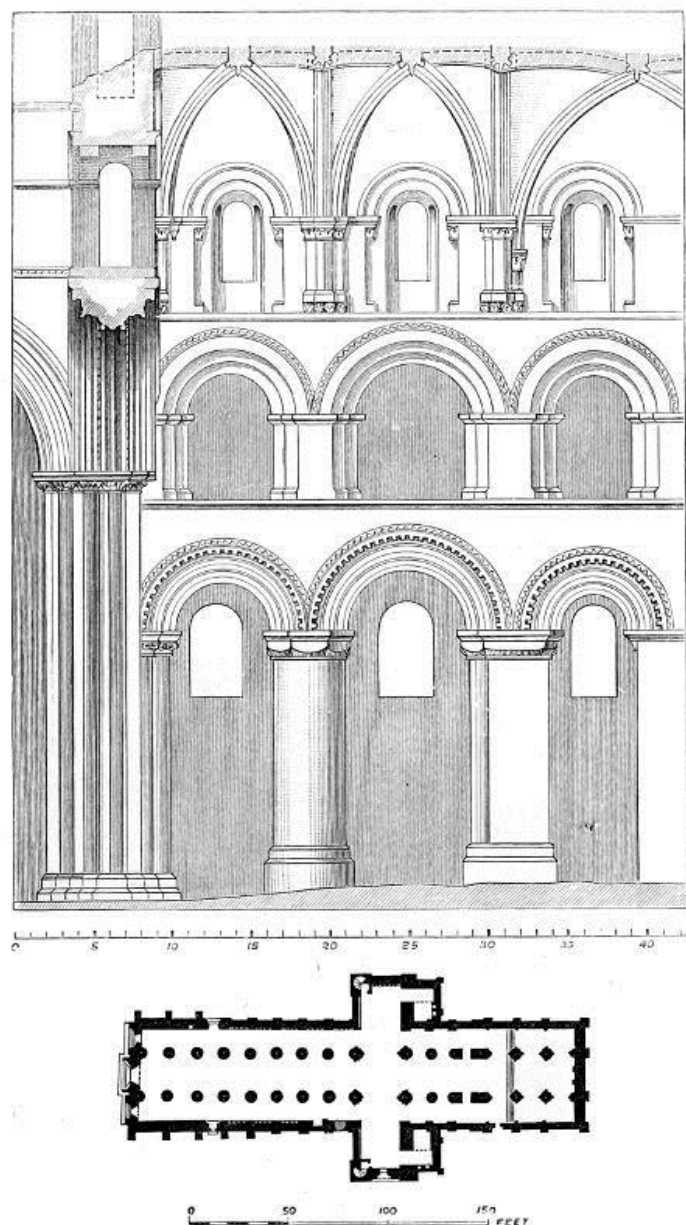




871. Арки в аббатстве Келсо.

Помимо общего величия их дизайна, многие детали этих аббатств принадлежат к самому богатому и передовому классу того времени. Излюбленной формой, как и в Leuchars, являются круглые арки, пересекающиеся друг с другом, образуя заостренные подarki, и они обычно украшены со всей изысканностью того периода, например, как показано на гравюре на дереве № [871](#), взятой из церкви аббатства Келсо.

В то время как эти великие аббатства возводились на южной оконечности королевства, собор Святого Магнуса был основан на другой оконечности, в Керкуолле на Оркнейских островах. Это строительство было начато в 1137 году и энергично продолжалось в течение некоторого времени. Первые три арки хора (Гравюра на дереве № [872](#)) - это все, что с уверенностью можно отнести к тому периоду. Арка башни относится, вероятно, к 14 веку, а своды вряд ли могут быть намного раньше. Три арки за ней все еще круглые, хотя и с лепниной позднего периода. Говорят, что они не были достроены до 16 века.



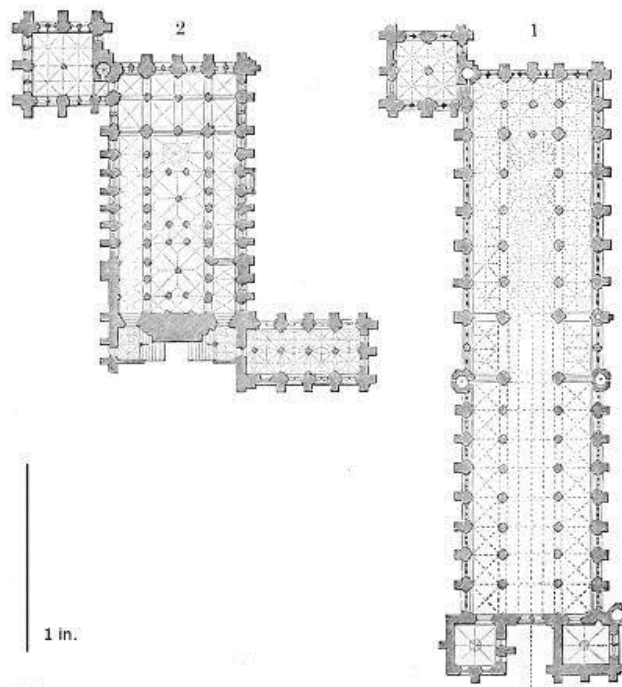
872. План и три пролета хора Керкуоллского собора.

Дальше к югу арки этого позднего периода не могли быть построены в таком древнем стиле, но мы можем полагать, что в этом отдаленном уголке старые привычные формы были сохранены, несмотря на меняющуюся моду; и следствием этого является то, что, хотя строительство этого собора велось с интервалами в течение 400 лет, на первый взгляд он удивительно однороден по стилю и имеет все характеристики старого нормандского здания, как можно видеть из гравюры на дереве.



873. Северная сторона собора в Керкуолле.

Кафедральный собор Глазго (Гравюра на дереве № [878](#)) - почти единственное другое из великих церковных сооружений Шотландии, сохранившее свои первоначальные черты в почти идеальном состоянии. В то же время это одно из самых удовлетворительных и характерных зданий, которые можно найти в стране.



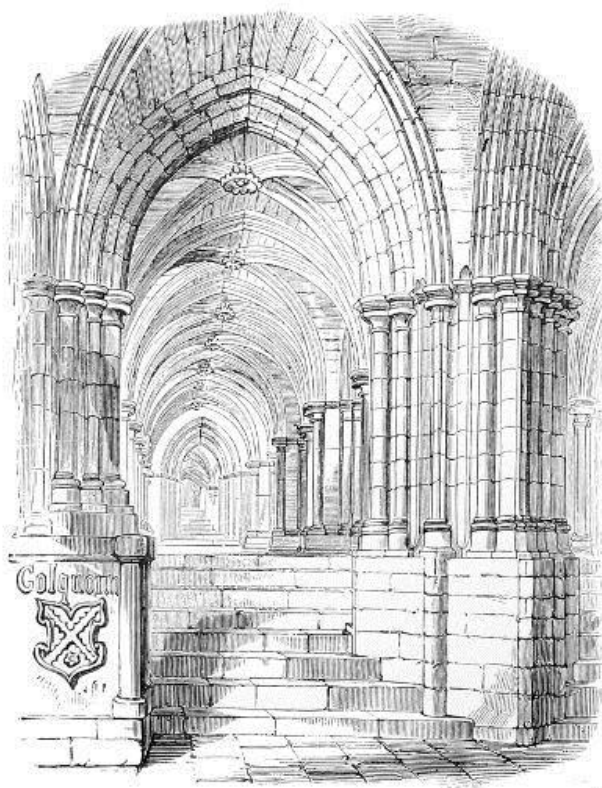
874. 1. План собора Глазго.

2. План крипты, собор Глазго. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.  
(Из описания этой церкви Дж. Колли.)

Епископство было основано Давидом I., но только после нескольких разрушений в результате пожара было начато строительство нынешнего здания, вероятно, около 1240

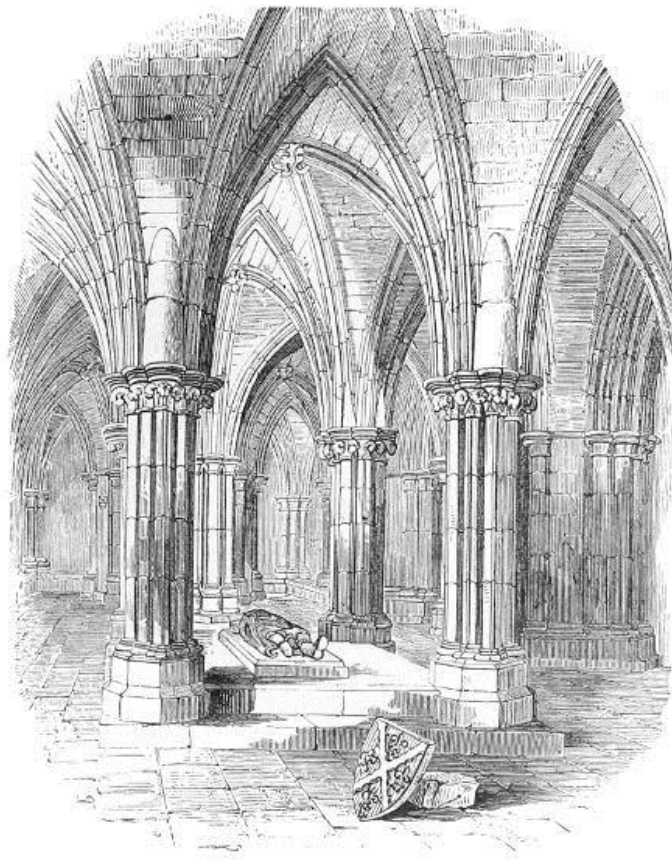
года. Склеп и весь хор относятся ко второй половине 13 века, неф - к 14 веку, башня и шпиль - к 15 веку. Поскольку центральный проход никогда не предполагался сводчатым, архитектору удалось обойтись без всех башенок, выступающих контрфорсов и подобных приспособлений и, таким образом, придать всему контуру степень солидности и покоя, что чрезвычайно красиво и идеально сочетается с простыми стрельчатыми проемами, которые преобладают повсюду.

Общая длина здания снаружи, за исключением западных башен, одна из которых недавно была снесена, составляет 300 футов, ширина 73 и площадь около 26 400 квадратных футов, так что это далеко не большое здание; но его расположение настолько хорошее, а его дизайн и пропорции настолько уместны и удовлетворительны во всем, что оно более внушительно, чем многие другие, вдвое превышающие его размеры. Шпиль, высота которого составляет 219 футов от пола церкви, идеально пропорционален остальной части здания, как по размерам, так и по очертаниям, и очень способствует общему эффекту в целом.

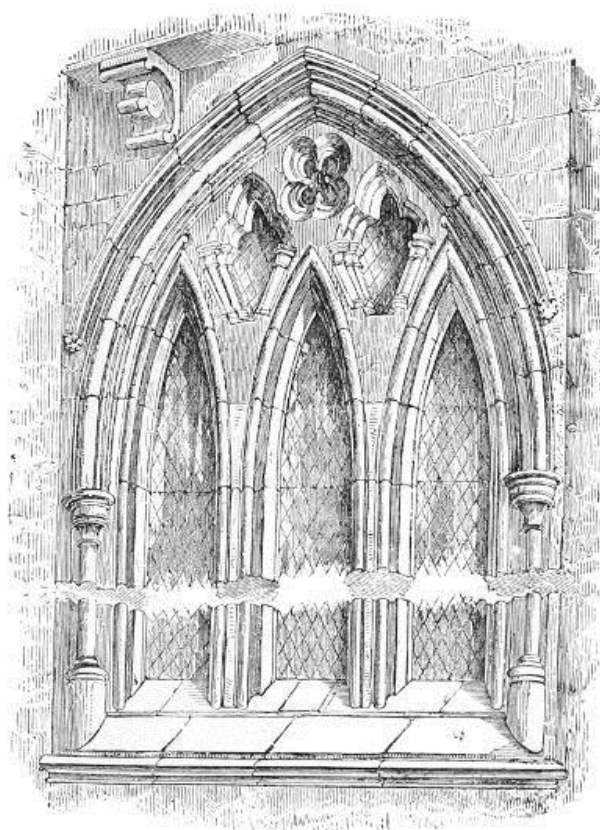


875. Вид в крипте собора Глазго.

Славой этого собора является его склеп, которому нет равных в Британии, да и, возможно, во всей Европе. Почти все склепы, которые сейчас находятся в Англии, были построены в нормандский период или очень рано в остроконечном стиле. Однако то, что находится в Глазго, относится к совершенному стилю 13 века, и поскольку земля быстро опускается к западу, архитектор смог придать ему всю необходимую высоту и осветить его с совершенной легкостью. Здесь склеп фактически простирается под всем хором и за его пределы; но даже со всеми своими пристройками он не равнялся по размерам склепу старого собора Святого Павла. Однако в архитектуре склепа в Глазго есть солидность, богатство его сводов и разнообразие перспектив в расположении его колонн, что делает его одним из самых совершенных архитектурных произведений на этих островах.



876. Крипта кафедрального собора в Глазго.





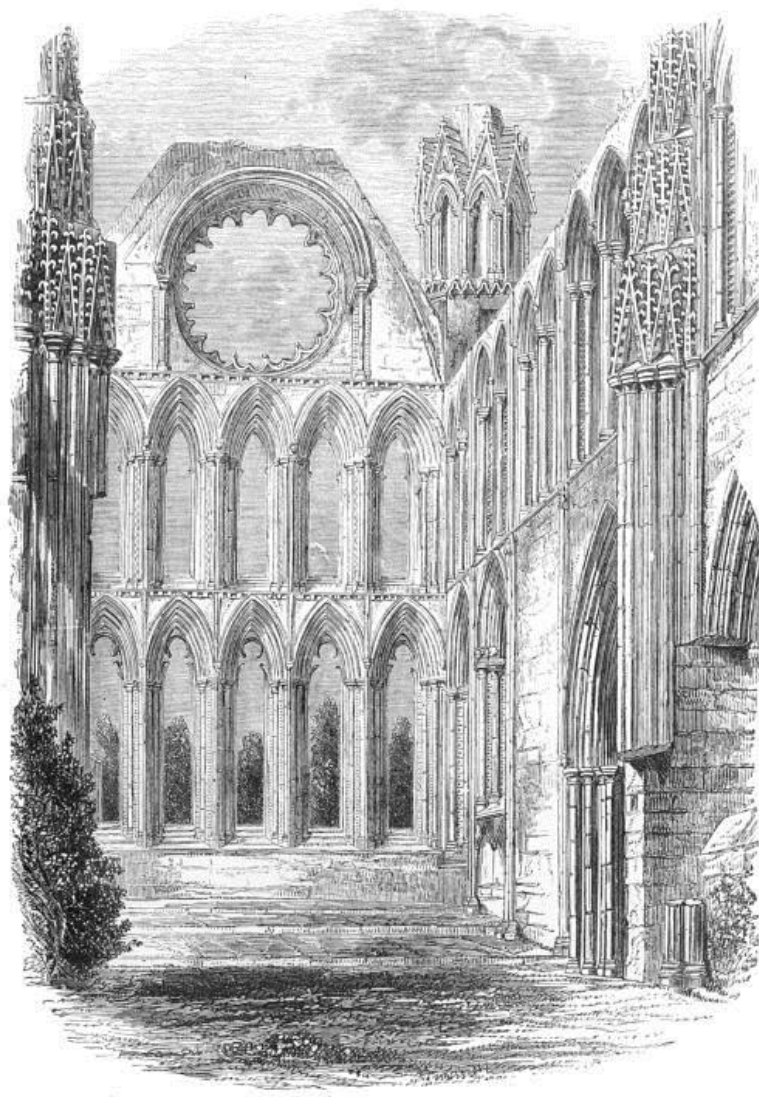
877. Окно в верхнем этаже кафедрального собора Глазго.

В крипте и нижней части церкви окна обычно одинарные или двойные стрельчатые, объединенные аркой. В верхнем этаже они иногда принимают форму трех стрельчатых элементов, объединенных, как показано на гравюре на дереве № [877](#), несовершенным видом узора, что больше соответствует простоте здания, чем более сложной форме, распространенной в Англии того же периода. Южный трансепт и некоторые из более поздних пристроек отличаются значительной проработанностью и красотой дизайна.



878. Восточная часть собора Глазго.

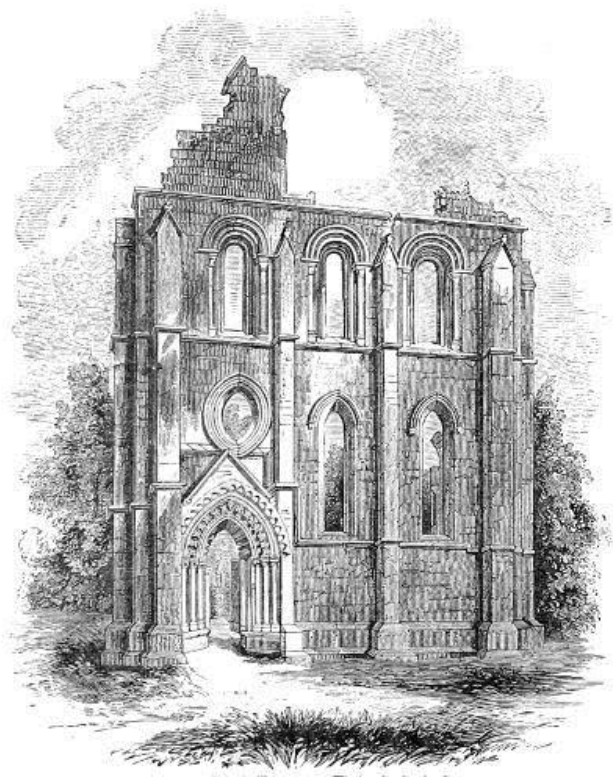




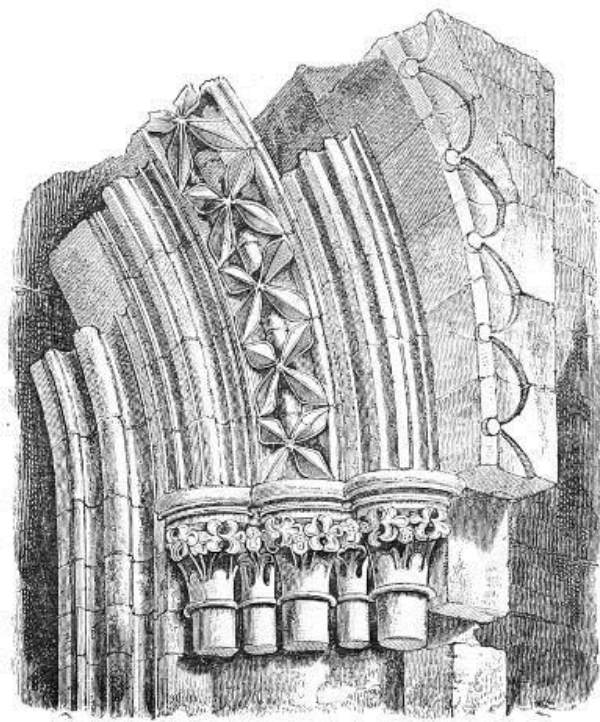
879. Ист-Энд, кафедральный собор Элджина.

Пожалуй, самым красивым зданием в Шотландии является или был кафедральный собор Элджина. Провинция Морей, в которой он находился, была настолько отдаленной, что, по-видимому, ее сравнительно не затронули английские войны, а большая часть здания была возведена в эдвардианский период со всеми прекрасными деталями той эпохи. Резиденция престола была перенесена из Спины в Элджин в 1223 году, и строительство собора началось одновременно с постройками в Амьене и Солсбери. Все, что сейчас осталось от этого периода, - это фрагмент южного трансепта (гравюра на дереве № [880](#)), где мы видим круглую арку, вновь появляющуюся над остроконечной, в период, когда ее использование на Юге было полностью прекращено. В то же время детали дверного проема (гравюра на дереве № [881](#)) показывают, что в других отношениях стиль в тот период был таким же продвинутым, как и в Англии. Собор сгорел дотла в 1270 году и частично в 1390 году. Хоры и другие сохранившиеся части были построены после первого пожара и избежали второго. На первый взгляд кажется, что эти детали принадлежат к стрельчатому стилю предыдущего столетия, но использованы с деталями и ажурными узорами эдвардианского периода и по степени красоты вряд ли где-либо превзойдены. По сравнению с английскими соборами, собор в Элджине следует рассматривать как небольшую церковь, имеющую всего 253 фута в длину внутри и 82 в ширину по пяти нефам. Он очень красиво устроен и в целом, пожалуй, более элегантен в плане, чем любой из южных примеров. Как механическая конструкция, ее

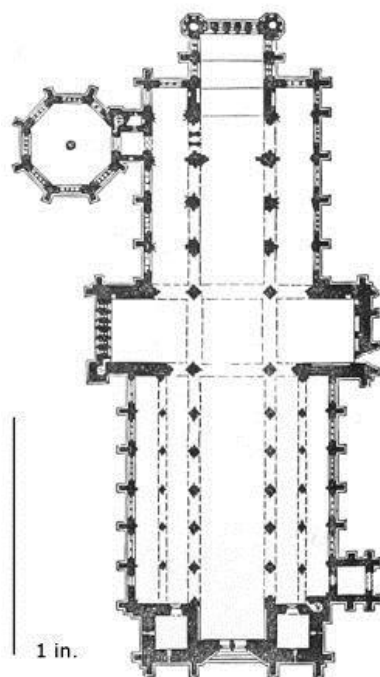
худшим недостатком является то, что опорам, поддерживающим центральную башню, требуется прочность и подчеркивание. Как видно из плана, была предпринята попытка перенести вес башни на стены трансепта, которые построены прочно для этой цели; но это было художественной ошибкой, в то время как механически это привело к разрушению башни в начале прошлого века. Хоры (см. Гравюру на дереве № [879](#)) заканчиваются тем, что фактически является большим восточным окном, но с простенками между отсеками вместо средников. Как архитектурный объект, это гораздо более стабильный и подходящий дизайн, чем большие окна со средниками, подобные окнам Йорка и другим в Англии. Но о последних следует судить как о рамах для стеклянных картин, которые Элджин ни в коем случае не так хорошо подходит для показа. Однако его детали изысканны, а весь дизайн очень богат и красив.



880. Южный Трансепт собора Элджин.



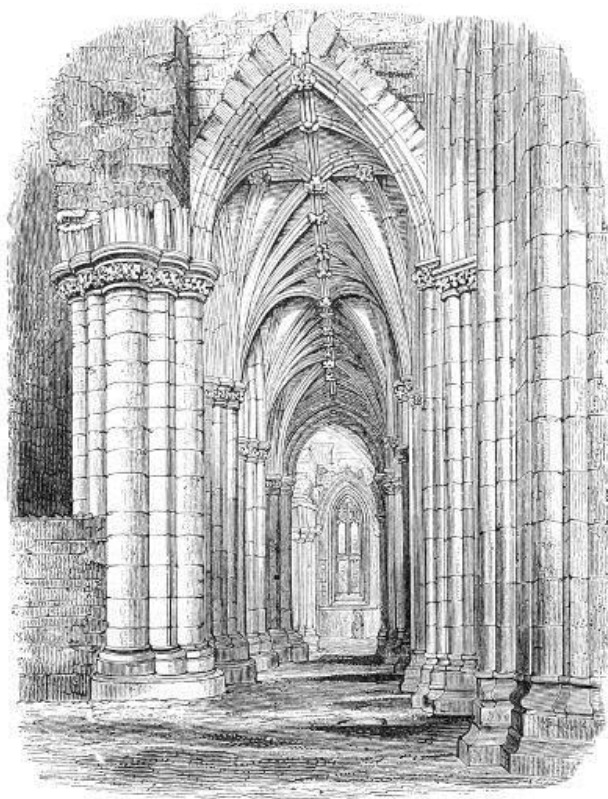
881. Украшение дверного проема в соборе Элджин.



882. План собора Элджин. (С первоначального плана.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Северный и южный нефы и здание капитула были восстановлены после последнего разрушения и относятся к 15 веку. Эти детали, хотя и очень очаровательные, в целом демонстрируют недостатки шотландского яркого стиля и демонстрируют некоторую тяжеловесность и неуклюжесть, смешанные с плавными и неконструктивными линиями этого класса узоров, которые ничто не могло искупить, кроме изящества и элегантности, с которыми французы всегда их использовали.

Следующим по красоте после собора Эдджин является хорошо известное аббатство в Мелроузе. Это здание, хотя и было основано одновременно с Джедбургом и Келсо, было полностью перестроено в ланкастерский период и, благодаря своему расположению недалеко от границы, демонстрирует гораздо большее сходство с английским стилем, чем описанное ранее здание. Неф, как видно из его прохода (гравюра на дереве № [883](#)), выполнен в смелом, солидном архитектурном стиле со значительным богатством свода. Окно южного трансепта - самый элегантный образец струящегося узора, который можно найти в Шотландии, а его большое восточное окно (гравюра на дереве № [884](#)), как уже отмечалось, является почти единственным примером перпендикулярного стиля на Севере и не уступает ничему подобному по эту сторону Твида.

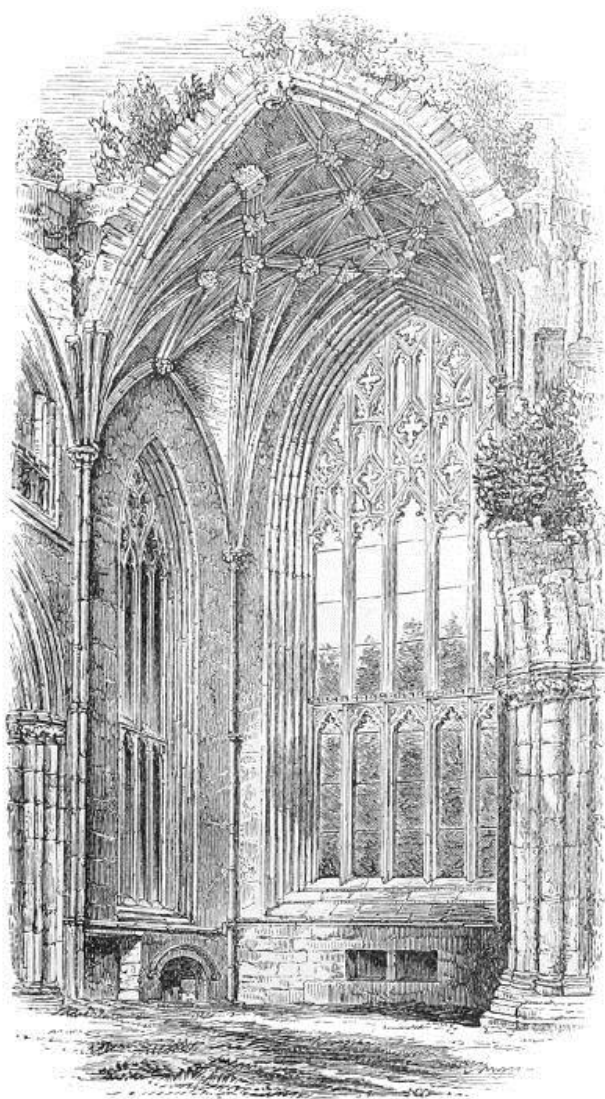


883. Проход в аббатстве Мелроуз.

Немногие архитектурные памятники Шотландии так хорошо известны и вызывают такое восхищение, как часовня в Рослине (гравюра на дереве № [885](#)), которую Уильям Сент-Клер приказал возвести в 1446 году.

Для этой цели он не нанимал своих соотечественников, но “привез мастеров из других регионов и иностранных королевств”,<sup>[432]</sup> и нанял их для возведения здания, совершенно не похожего ни на что другое, что можно найти в Великобритании.

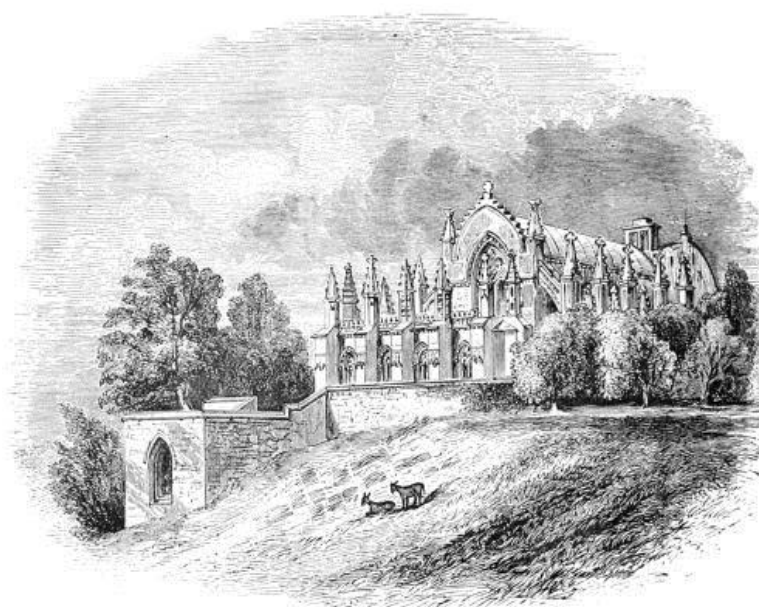




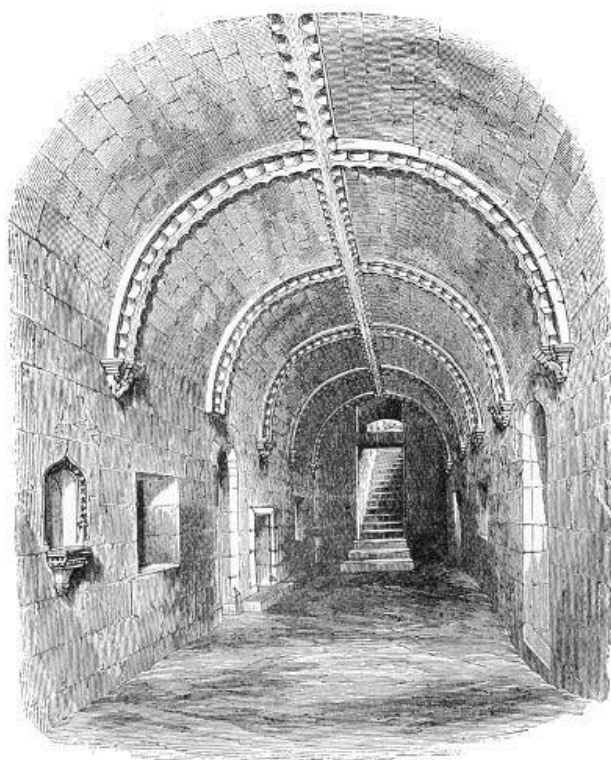
884. Восточное окно, Мелроуз.

Наши нынешние знания о стилях позволяют нам без особых сомнений утверждать, что его архитекторы были выходцами с испанского полуострова. На самом деле, во всем здании нет ни одной детали или украшения, которые не восходили бы к Бургосу или Белему; хотя есть определенная неуклюжесть как в резьбе, так и в конструкции, которая выдает мастерство людей, не слишком знакомых с задачей, над которой они работали. Здание, которое, возможно, демонстрирует наибольшее сходство деталей с Часовней, - это церковь в Белене на Тежу, напротив Лиссабона (Гравюра на дереве № [969](#)). На самом деле, ничто не может быть более похожим, чем эти два. Строительство в Рослине - самое старое, оно было начато в 1446 году. Белем, строительство которого началось в 1498 году, был закончен, по-видимому, в 1511 году, и на этот момент шотландский образец вряд ли можно считать завершенным. Часовня Рослин небольшая, всего 68 на 35 футов внутри. Центральный проход имеет ширину всего 15 футов и имеет южную особенность туннельного свода с одними поперечными ребрами, такого, какой можно найти в Фонтифруа (Гравюра на дереве № [553](#)) и почти во всех старых церквях Юга Франции. Орнаменты между ними, которые были нарисованы в более ранних примерах, в Рослине выполнены рельефной резьбой. Свод, как и на Юге, представляет собой настоящую крышу, покрывающие плиты укладываются непосредственно на экструдере или снаружи от него, без вмешательства каких-либо деревянных работ, - обстоятельство, которому часовня обязана своим сохранением до

наших дней. За верхней часовней находится придел (гравюра на дереве № [886](#)), демонстрирующий тот же способ перекрытия в более простой форме, но столь же иностранный и непохожий на обычную форму сводов в Шотландии.

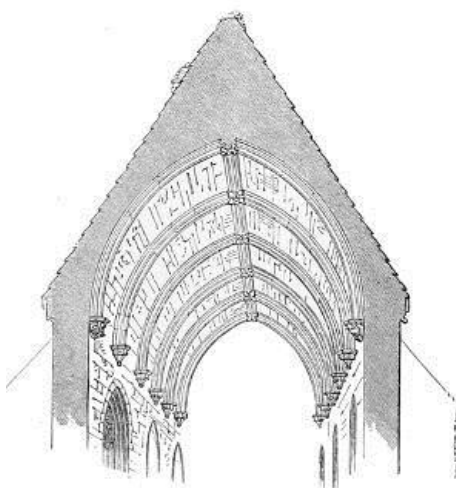


885. Часовня в Рослине.



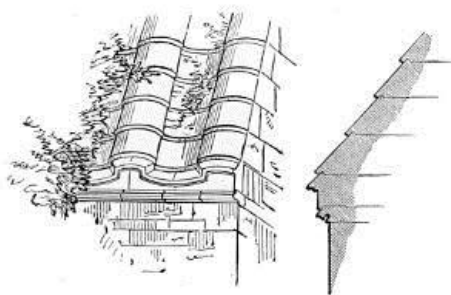
886. Под часовней, Рослин.



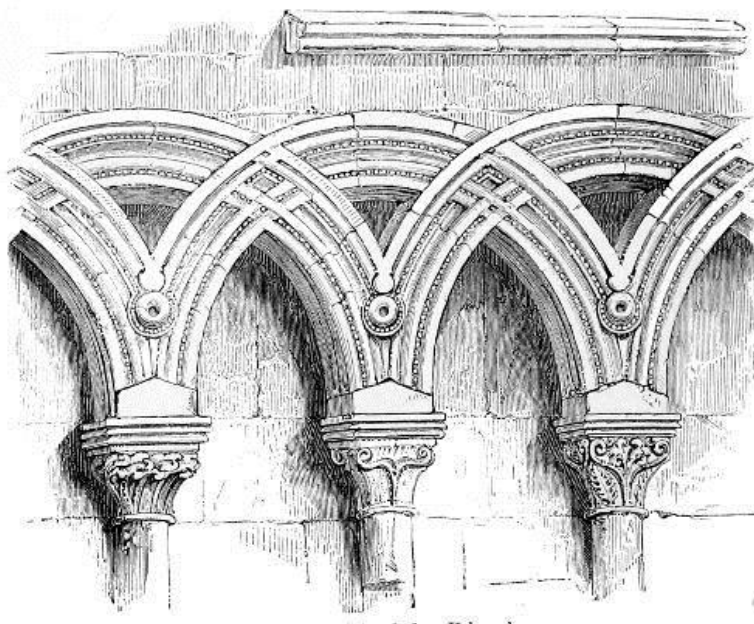


887. Каменная крыша церкви Босуэлл. (С рисунка Дж. Ханимена, июнь.)

Еще одна очень интересная часовня того же класса - та, что сейчас используется как церковь в Ботвелле, недалеко от Глазго. Как и у Рослина, у него есть особенность, неизвестная в Англии, хотя и распространенная на Юге Франции, - туннельный свод с каменной крышей, опирающейся непосредственно на него. Внутри он невелик, размером всего 53 на 22 фута. Однако красота его деталей, построенных в конце 14 века, и простота его очертаний в сочетании с прочностью каменной крыши придают всему зданию вид величия, намного превышающий его размеры. Если бы он был построен с деревянной крышей, как обычно в церквях того времени, его вряд ли можно было бы назвать примечательным, но каменная крыша искупает его как внутри, так и снаружи. Как видно из гравюры на дереве № [888](#), расположение камней, образующих крышу, очень элегантное, и дало начало форме зубчатой стены, часто встречающейся впоследствии в Шотландии, хотя обычно используемой только как украшение.<sup>[434]</sup>



888. Внешний вид крыши церкви Босуэлл.



889. Декоративная аркада из Холируда.



890. Декоративная аркада из Холируда.

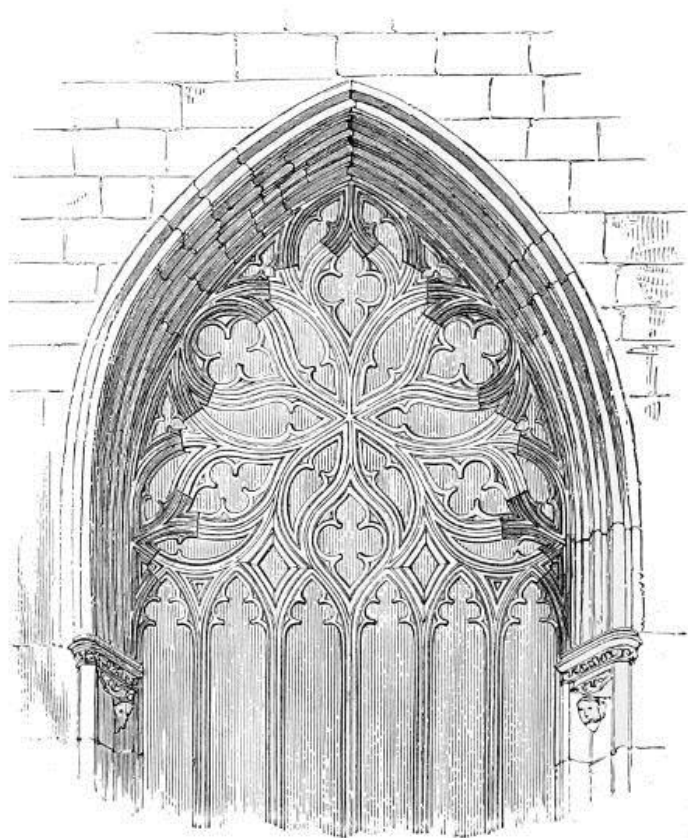
Часовня, пристроенная к дворцу в Холируде, сильно отличается по характеру от часовни в Рослине; она бесконечно красивее, хотя и далеко не такая любопытная. Первоначально здание было основано Дэвидом I. в 1128 году, но то, что сейчас осталось, относится к концу 13-го или началу 14-го века и обладает всей элегантностью эдвардианского стиля в сочетании с массивностью, которая в Англии указывала бы на гораздо более ранний период. Некоторые из его деталей (как показано на ксилографии № [889](#)) носят красивый переходный характер, хотя и не такой ранний, как можно было бы предположить; а другие (например, ксилография № [890](#)) имеют богатый, но иностранный аспект, который в целом характеризует архитектуру Шотландии.



891. Интерьер веранды, Данфермлин.

Неф Абердинского собора все еще достаточно цельный, чтобы его можно было использовать как церковь, и с его двумя западными шпилями смелого замкового дизайна представляет собой впечатляющее здание; но у него слишком тяжелый характер, обусловленный тем, что в качестве материала использовался гранит, который не допускал какого-либо легкого изящества готического искусства.

Собор Святого Андрея, должно быть, когда-то был одним из самых красивых в Шотландии, но сейчас сохранились только фрагменты его восточного и западного концов. Их достаточно, чтобы показать, что он был значительных размеров и уступал, пожалуй, только Элджину и Мелроузу в красоте деталей.



892. Окно в Данкельде (восстановлено).

Кроме того, в Шотландии есть множество разрушенных монастырских учреждений, все они отличаются более или менее красивым дизайном и деталями. Одним из самых примечательных из них является Данфермлин, неф которого выполнен в смелом, округло-сводчатом стиле, очень похожем на то, каким был бы Даремский собор, если бы он был задуман (как это было) с деревянной крышей. Другие части демонстрируют смешение стилей, столь обычное для монастырских построек; смелые арочные конструкции, как на гравюре на дереве № [891](#), увенчаны сводами гораздо более поздней постройки. Но шотландские своды в целом были настолько массивными и богатыми, что требуется глаз археолога, чтобы заметить разницу, которая никогда не оскорбляет истинного художника. Среди оставшихся образцов - Данблейн, Аберброк, Арброат и Данкельд, окно которых (гравюра на дереве № [892](#)) является прекрасным образцом шотландского флэмбояна, идентичного по дизайну тому, что все еще существует в приходской церкви Линлитгоу, и очень похожего на многие другие, найденные в других местах. Западный дверной проем в последней названной церкви является приятным образцом наполовину континентального <sup>[435]</sup> манера, в которой эта деталь обычно обрабатывалась в Шотландии.





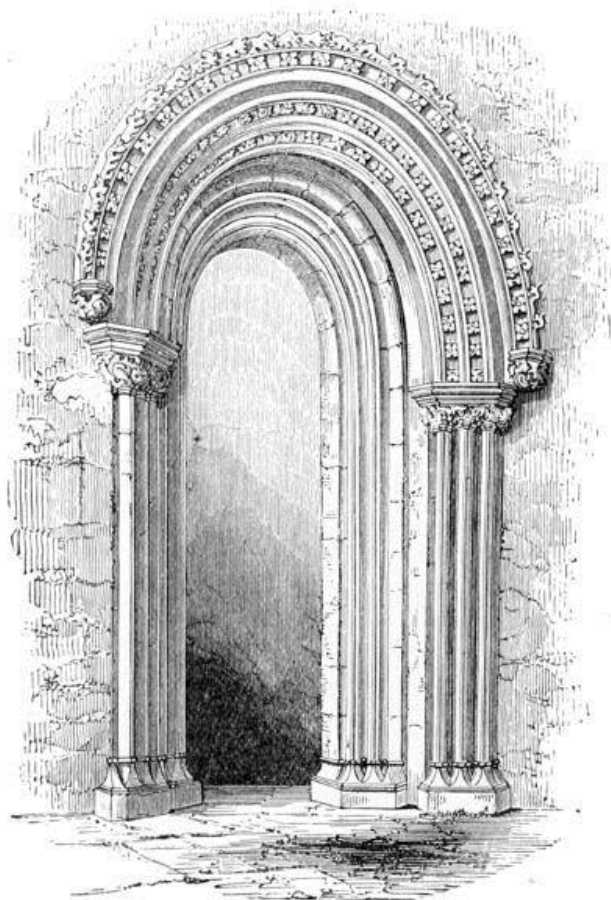
893. Дорвей, Линлитгоу.

Уже упоминалось, что шотландцы неохотно отказались от круглой арки, особенно в качестве декоративного элемента, и что они действительно иногда сохраняли ее на протяжении всего средневековья, хотя и с деталями того периода. Дверной проем, изображенный на гравюре на дереве № [894](#) из Сент-Джайлса, Эдинбург, является прекрасным образцом такого способа обработки, как и следующая иллюстрация из Плюскардинского аббатства. Подобные дверные проемы встречаются в Мелроузе и других местах. Для навесов гробниц и подобных целей круглая арка почти так же распространена, как и заостренная. Другие примеры можно найти в Ионе, хотя здания там почти такие же исключительные и континентальные по дизайну, как и сам Рослин — круглая арка-причал украшена лепниной 13 века, а стрельчатая арка установлена на капителе из переплетенных драконов, который больше достоин рунического креста или надгробия, чем готического здания. Окна башни украшены ажурным орнаментом в виде четырехлистника (гравюра на дереве № [896](#)), выполненная очень необычным способом, и применен способ строительства, которого, возможно, нет больше нигде в Британии. Вся группа, на самом деле, столь же исключительна, как и ее положение, и столь же далека от обычных способов архитектуры на материке.

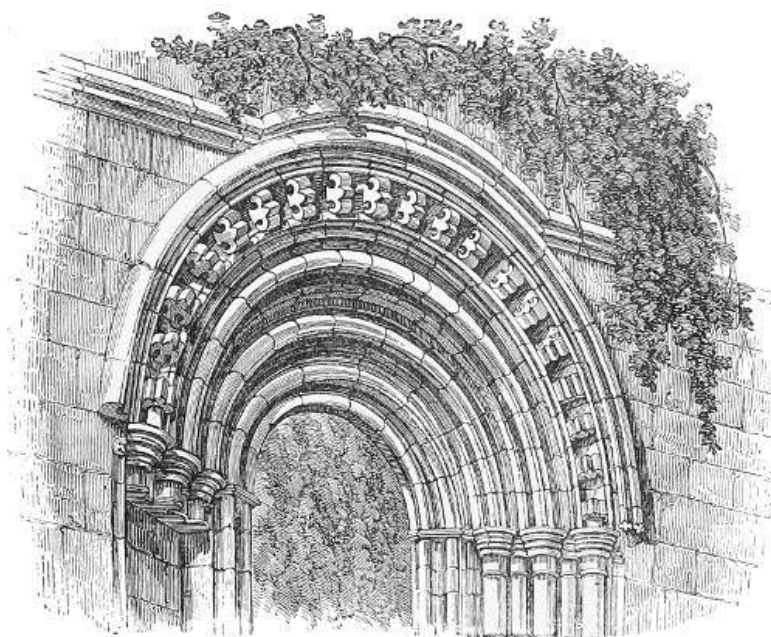
Ранние шотландские своды, как уже упоминалось, были исключительно смелыми и массивными, и вся их лепнина отличалась прочностью и напористостью, как показано на примерах, взятых из Глазго и Данфермлина (гравюры на дереве № [876](#), [891](#)). Однако в более поздний период, когда англичане стали использовать перпендикулярный узор и когда началось внедрение изобретения веерных сводов, шотландцы с ярким французским узором переняли также их слабые и неконструктивные способы выполнения сводов. Нередко можно встретить такой убогий свод, как в недавно разрушенной церкви Тринити-колледжа в Эдинбурге (гравюра на дереве № [897](#)), возведенный одновременно с замысловатыми

сводами королевских часовен Англии; и не только в этом, но и во всех других отношениях мы должны в этот поздний период искать аналогии с архитектурой Шотландии именно на Континенте, а не у их ближайших соседей.

В Шотландии, вообще говоря, очень мало объектов гражданской или домашней архитектуры, относящихся к средневековью. Из ее дворцов Холируд был почти перестроен во времена правления Карла I., а Эдинбургский замок полностью реконструирован. В Стерлинге до сих пор сохранились некоторые фрагменты древнего искусства, а Фолкленд, кажется, находится на пороге Возрождения. Линлитгоу, пожалуй, единственный сохранился в своем первоначальном виде - прекрасный образец укрепленного дворца с мощными башнями по бокам снаружи и благородным внутренним двором в центре.

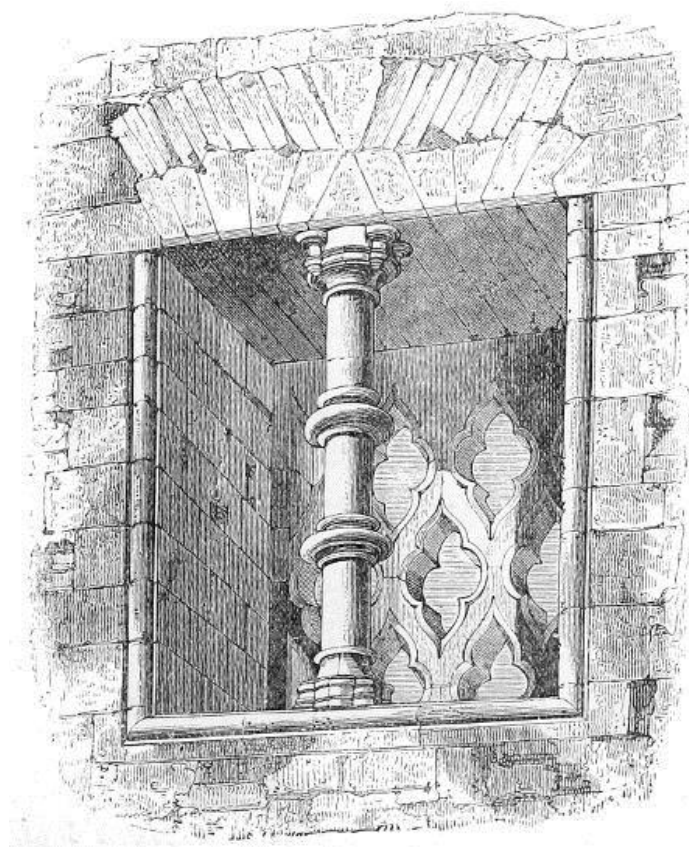


894. Дверной проем, Сент-Джайлс, Эдинбург.



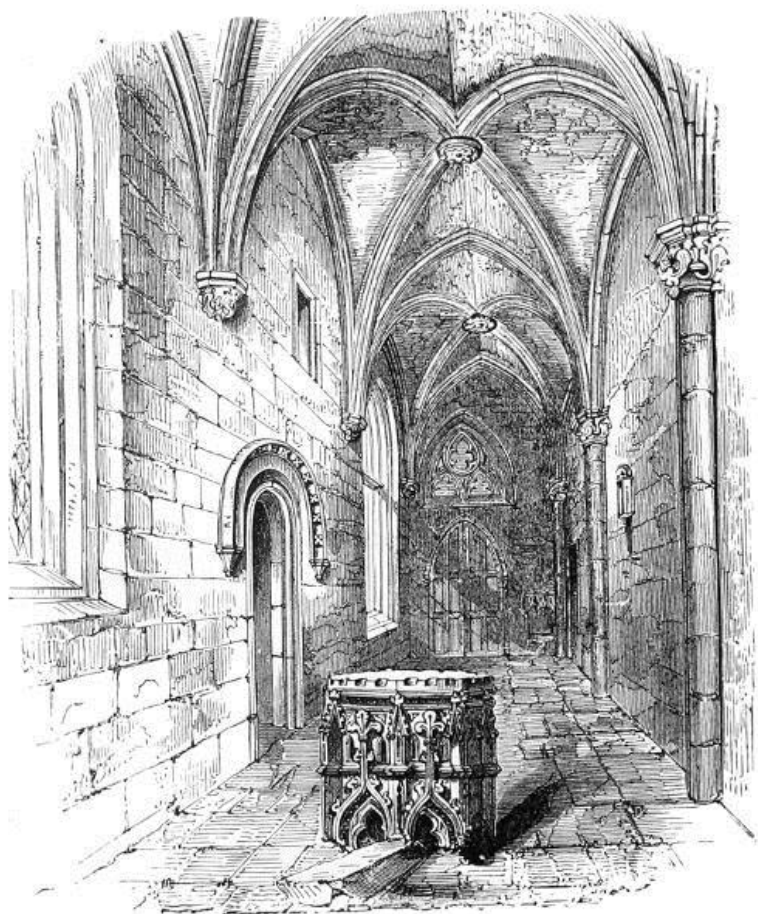
895. Дверной проем, аббатство Плюскардайн.





896. Окно в башне, Айона.

Помимо этого, по всей стране разбросано бесчисленное количество квадратных башен и крепостей, которые были резиденциями беспокойных баронов Шотландии в средние века; но ни одно из них нельзя по праву назвать архитектурным памятником.



897. Придел в церкви Тринити-колледжа в Эдинбурге.

Баронские здания последующей эпохи производят впечатление принадлежности к более раннему стилю, который сохранялся в этой дикой стране еще долгое время после того, как был отложен в сторону в других местах. Они так же примечательны, как и любой класс зданий, возведенных после средневековья, как оригинальностью, так и живописностью. Но они были, почти без исключения, построены после восшествия Елизаветы на английский престол, и во всех, при ближайшем рассмотрении, обнаруживаются черты, относящиеся к стилю Возрождения. Поэтому их описание было бы более уместным в следующем томе, чем в главе, посвященной готической архитектуре Шотландии.

## ГЛАВА V.

### Ирландия.

#### Содержание.

Оратории—Круглые Башни—Купольные жилища—Домашняя архитектура—Украшение  
Руническими крестами.

ТНЕ История архитектуры Ирландии настолько сильно отличается от истории Шотландии, насколько это возможно себе представить. В очень ранний период ирландцы показали себя не только способными изобрести стиль для себя, но и вполне компетентными в том, чтобы воплотить его в успешном выпуске, если бы им когда-нибудь представилась такая возможность. Но этого пока не произошло. До английского завоевания (1169 г.) страна, по-видимому, была разделена на ряд небольших государств, вожди которых проводили скудный досуг, остававшийся им между вторжениями датчан и других северян, в небольших войнах между собой. Они никогда не были настолько важны, чтобы принести славу какой-либо из сторон, хотя их было вполне достаточно, чтобы замедлить рост населения и лишить того мира и чувства безопасности, которые необходимы для развития более мягких искусств. Однако в тот период ирландцы строили круглые башни и оратории красивой формы и с элегантностью деталей, которые очаровывают даже в наши дни. Их изделия из металла демонстрировали истинное понимание природы материала и художественное чувство, равное по характеру, если не по степени, чему-либо в лучшие века Греции или Италии; а их рукописи и картины демонстрируют такой вкус, который, очевидно, был способен на все.

После завоевания англичане представили свою собственную остроконечную архитектуру и построили в Дублине две церкви, которые по размерам и деталям очень мало отличаются от английских приходских церквей. Но за Чертой Оседлости их влияние почти не ощущалось. Все, что было сделано, носило настолько отчетливый ирландский характер, что показывало, насколько сильны были чувства народа; и этого было достаточно, чтобы доказать, учитывая наше знание их прошлого, насколько серьезно и насколько успешно они трудились бы на ниве искусства, если бы обстоятельства были благоприятны для его развития. Однако в течение семи столетий две расы жили вместе, ненавидя друг друга и ни одна из них не была способна понять мотивы или оценить чувства другой. Дело было не в том, что сакс был тираном или несправедливым, а в том, что он был прозаичен среди людей, чье воображение слишком часто заменяло разум, и что он был силен среди тех, кто не мог объединиться ради какой-либо устойчивой цели. Его настоящее преступление заключалось в том, что, подобно леопарду, он не мог сменить свои пятна. Он принадлежал к другой расе, а ирландцы всегда предпочитали лелеять идею мести и страдать от вытекающего из этого безумия, вместо того чтобы наслаждаться миром и процветанием под властью тех, кого они ненавидели. Искусство - растение слишком нежное, чтобы цвести в саду ненависти, и поэтому оно было надолго изгнано с ирландской земли, хотя при более мягком влиянии, вероятно, его было бы легче возродить и успешнее культивировать там, чем в любой другой части Британских островов.

Какой бы ни была судьба искусства в Ирландии в будущем, история прошлого достаточно обескураживающая.

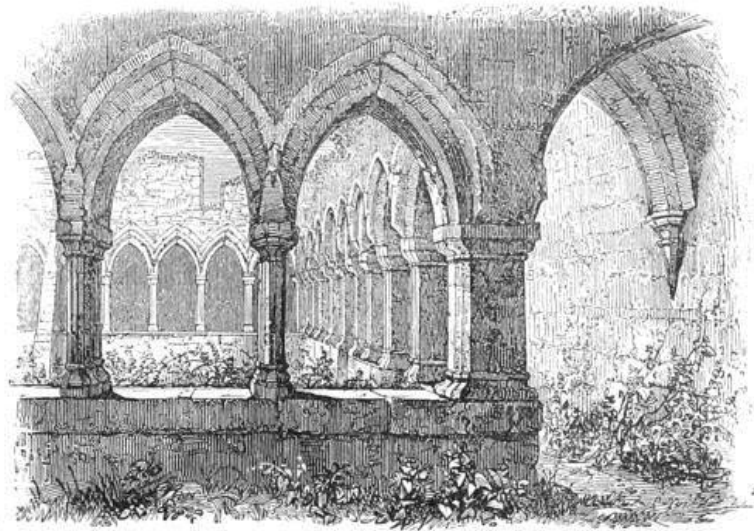
Дублинский кафедральный собор, должно быть, всегда был второсортным сооружением для столичной церкви, а кафедральные соборы Кэшела и Килдэра, которые не менее знамениты и важны, чем любые другие в Ирландии, не такие большие и богато украшенные, как многие английские приходские церкви. Лисморский собор полностью исчез; и в целом можно утверждать, что во всей стране нет ни одной кафедральной церкви, примечательной архитектурной красотой или величием, хотя многие из них интересны своими ассоциациями и живописны из-за состояния увитых плющом руин, в которых они появляются.

То же самое верно и в отношении монастырей — их множество; и многие, хотя и небольшие, богаты деталями. Одним из самых сложных является храм Святого Креста близ Кашел, возведенный в 15 веке. Это, как и любое другое здание готического периода в Ирландии, демонстрирует сильную близость к стилям Континента и четко выраженное отличие от стилей этой страны.

Некоторые монастыри до сих пор сохраняют свои обители, которые во всех случаях имеют настолько иностранный вид, что просто поражают воображение. В Макро-Кроссе (Килларни) сохранилась круглая арка с двух сторон с деталями 15 века. Что в Килконнеле (гравюра на дереве № [662](#))<sup>изд.</sup> больше похоже на монастырь на Сицилии или в Испании, чем на что-либо на Британских островах. Ни одно из них не кажется большим. Последнее из них имеет площадь всего 48 квадратных футов, хотя, будь оно более обширным, было бы неуместно по сравнению с остальным заведением.

Едва ли в Ирландии есть хоть одна сколько-нибудь значимая приходская церковь, построенная за пределами Черты Оседлости в средние века, да и вообще нельзя было ожидать, что она должна была быть. Приходская система совершенно не подходила кельтскому сознанию во все времена, и в готский период состояние Ирландии было особенно неблагоприятным для ее развития, даже если бы какое-либо желание к этому существовало. Чего желает кельт, так это иерархии, которая снимет с него заботы о духовности, и убежища, куда он сможет удалиться для отдыха, когда возбуждения воображения больше не будет достаточно для удовлетворения его повседневных интеллектуальных потребностей. Это может привести к значительному развитию кафедральных и монастырских учреждений, но не к той самоуправляемой приходской системе, которая так близка саксонскому сознанию.

С нашей точки зрения, изучение средневековой архитектуры Ирландии вызывает грусть и слишком верно подтверждает то, что мы знаем из других источников. Это даже не помогает нам ответить на вопрос, могла бы Ирландия успешно управлять собой, если бы ее оставили в покое. Все, что это говорит нам, — это то, что из-за случайного сопоставления двух антагонистических рас одна из них, безусловно, до сих пор не смогла выполнить художественную миссию, для выполнения которой, при благоприятных обстоятельствах, она, по-видимому, в высшей степени пригодна.



898. Монастырь, аббатство Килконнел.

По этим причинам средневековые древности Ирландии не заслуживали бы особого внимания в работе, не посвященной специально этому предмету, если бы не то, что, помимо них, Ирландия обладает тем, что можно правильно назвать кельтским стилем архитектуры, который сам по себе так же интересен, как любой из второстепенных местных стилей любой части мира, и, насколько в настоящее время известно, весьма характерен для острова. Ни одно из зданий в этом стиле не является большим, хотя орнаменты на многих из них отличаются большой красотой и элегантностью. Их главный интерес заключается в их исключительно местном характере и в их возрасте, который, вероятно, простирается с 5-го или 6-го века<sup>[437]</sup> до времени английского завоевания в 1169 году. Они состоят в основном из церквей и круглых башен, а также крестов и ряда других предметов старины, которые вряд ли входят в рамки данной работы.

Ни одна из сохранившихся ирландских церквей того периода не имеет, возможно, даже 60 футов в длину, и, как правило, они намного меньше, наиболее распространенные размеры - от 20 до 40 футов в длину. Увеличения великолепия стремились достичь скорее за счет увеличения числа церквей, чем за счет увеличения их размеров. Любимым числом для полного церковного истеблишмента было 7, как в Греции и Малой Азии, это число было идентично числу 7 Апокалиптических Церквей Азии. Таким образом, в Глендалоу их 7, а в Кэшеле 7; то же священное число встречается в нескольких других местах,<sup>[438]</sup> и, как правило, по крайней мере, две или три встречаются сгруппированными вместе.

Как и в Греции, примечательна малочисленность церквей. Это были не места для собраний больших групп верующих, а молельни, где священники могли совершать божественные таинства на благо мирян. Фактически, известно, что до нормандского завоевания в Ирландии не существовало ни одной церкви, которую можно было бы назвать базиликой, ни одна из них не была разделена на нефы каменными или деревянными колоннами или имела апсиду, и до сих пор не найдено ни одной круглой церкви — короче говоря, ничего, что заставило бы нас поверить, что Ирландия унаследовала свою архитектуру непосредственно от Рима; в то время как все, напротив, имеет тенденцию подтверждать веру в тесную связь с дальним Востоком, и что ее раннее христианство и религиозные формы были заимствованы с Востока некоторыми из более южных торговых путей, которые в тот период, по-видимому, затрагивали Рим. Ирландия.

Чрезмерный энтузиазм ее защитников породил много неясностей и даже насмешек в отношении восточного происхождения Ирландской церкви, но, похоже, нет разумных

оснований сомневаться в этом факте.<sup>[429]</sup> В любом случае, можно с уверенностью утверждать, что христианская религия не достигла Ирландии через Великобританию или каким-либо из обычных каналов через Континент. Как следствие этого, мы должны искать происхождение ее архитектурных стилей не в Англии или Франции, а в какой-то более отдаленной местности, древности которой еще не были исследованы настолько, чтобы мы могли указать на нее как на источник, откуда они были получены.

Ирландские кельтские церкви, как правило, представляют собой прямоугольные помещения, немного длиннее, чем в ширину, как, например, маленькая церковь на острове Иннисфаллен на озере Килларни (Гравюра на дереве № 663). К большим церквям с восточной стороны пристроено меньшее помещение тех же пропорций, образующее алтарь с декоративной аркой между ними.

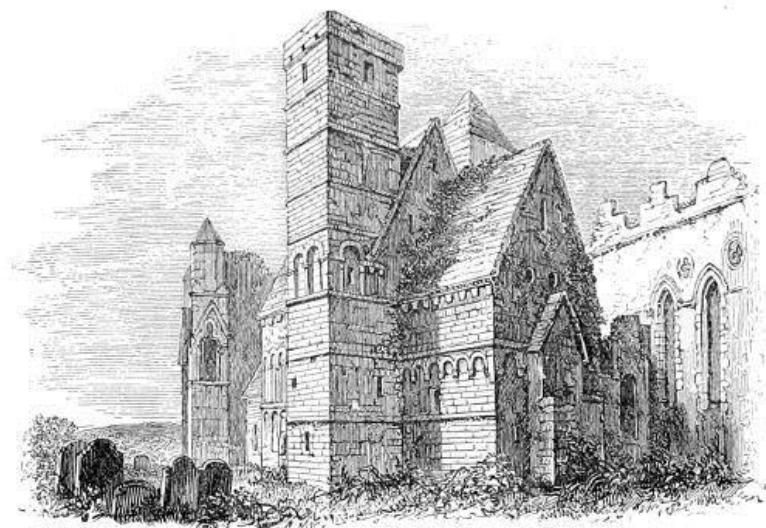
Наиболее примечательной из ныне существующих является часовня Кормака на скале в Кэшеле (гравюра на дереве № 900), которая была освящена в 1134 году. Это небольшое здание, 55 футов в длину по всей внешней поверхности. Алтарь имеет внутреннюю площадь 12 квадратных футов, перекрыт пересекающимся сводом; неф имеет размеры 18 на 29 футов и перекрыт туннельным сводом с поперечными ребрами, очень похожим на те, что встречаются на юге Франции. Внешне, как показано на виде, к ней пристроены две квадратные башни на стыке нефа и алтаря, в то время как сама церковь богато украшена панелями из небольших арок.



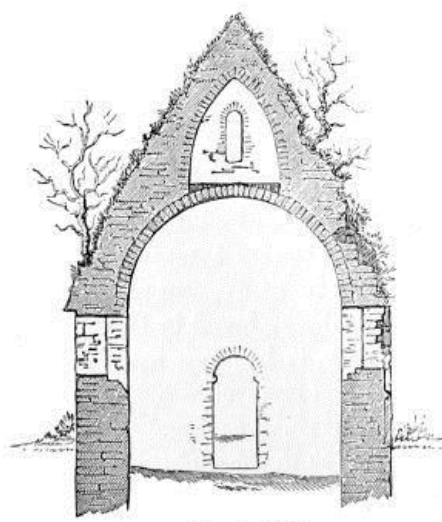
#### 899. Ораторское искусство, Иннисфаллен, Килларни.

Почти во всех случаях главный вход в эти церкви находится с запада, напротив алтаря. Часовня в Кэшеле, однако, является исключением, поскольку у нее есть как северный, так и южный вход. Тот, что с северной стороны, является главным и очень богато украшен. То же самое происходит и в Ардморе, где весь вест-энд занимает барельеф, грубо изображающий сцены из Библии, а вход находится с северной стороны нефа. На этих главных входах были задействованы все средства искусства, окна обычно были очень маленькими и, по-видимому, никогда не застеклялись. Есть дверной проем во Фрешфорде в Килкенни и еще один в Агадо близ Килларни, который по изяществу деталей выдержит сравнение с чем-либо в Англии или на Континенте того же возраста.





900. Часовня Кормака, Кашел.



901. Часть часовни в Киллало.

Одной из особенностей этих церквей является то, что почти все они были спроектированы с каменными крышами, при их строительстве не использовалось дерево. Прилагаемый раздел (гравюра на дереве № [901](#)) старой церкви в Киллалоу, относящийся, вероятно, к 10 веку, объясняет, как это обычно делалось. Неф был перекрыт туннельным сводом обычной формы; над ним находится камера, образованная стрельчатой аркой, а с внешней стороны этих двух были уложены кровельные плиты. Иногда вместо того, чтобы быть сплошным, верхний свод разрезали на ребра, и крыша снаружи становилась прямой, с горизонтальными рядами, опирающимися на эти ребра. Этот способ двойной кровли, возможно, был усложнением и не улучшал тот, который был принят на Юге Франции в ту же эпоху (Гравюры на дереве № [312](#), [319](#)), но он позволил ирландцам сделать крышу круче, чем можно было бы сделать с одним сводом, и в таком дождливом климате это, возможно, имело первостепенное значение.

Крыша часовни Кашел имеет такую же двойную конструкцию; как и здание под названием “Кухня святого Кевина” в Глендалоу (гравюра на дереве № [902](#)), которое, по-

видимому, относится к 10 веку. Есть еще один очень похожий в Келлсе и несколько других в разных частях Ирландии, все они демонстрируют одну и ту же особенность.



902. Кухня Святого Кевина, Глендалоу.

Если бы ирландцам было позволено упорствовать в разработке своего собственного стиля, они, вероятно, применили бы этот прием к кровле более крупных зданий, чем когда-либо пытались, и, возможно, избежали бы при этом величайшего недостатка готической архитектуры. Без большого опыта невозможно сказать, до какой степени этот метод мог быть применен безопасно, или сказать, является ли ирландский двойной свод лучшей конструктивной формой, чем одинарная романская стрельчатая арка. Это, безусловно, было усовершенствованием деревянной крыши в истинно готическом стиле, и, следовательно, о ее раннем забросе приходится очень сожалеть.

### КРУГЛЫЕ БАШНИ И ОРАТОРИИ.

Круглые башни, которые сопровождают эти древние церкви, долгое время были камнем преткновения для антикваров не только в Ирландии, но и в нашей стране; о них написано больше и предложено больше теорий, объясняющих их особенности, чем о любых других объектах подобного класса в Европе.

Этот спор был в значительной степени урегулирован покойным мистером Джорджем Петри.<sup>[440]</sup> Он без всяких придилок доказал, что большее количество существующих ныне башен были построены христианами и для христианских целей между 5 и 13 веками; и показал, что нет разумных оснований предполагать, что остальные либо другого возраста, либо возведены для другого использования.

Недавно г-н Ходдер Вестропп сделал еще один шаг, указав на их сходство с Fanal de Cimetière, которые так часто встречаются во Франции,<sup>[441]</sup> и даже в Австрии (Гравюра на дереве № [765](#)).

Любому, кто знаком с восточной практикой зажигания ламп ночью на кладбищах или в гробницах святых, это предположение кажется исключительно правдоподобным в сочетании со знанием того, что этот обычай действительно преобладал на Континенте в средние века. Это, однако, далеко не полное объяснение, поскольку многие из этих башен имеют только одно или два очень маленьких отверстия на верхнем этаже; и есть также ошеломляющий факт, что это использование не упоминается ни в одном легендарном или письменном рассказе о них, дошедшем до нашего времени. С другой стороны, их часто описывают как колокольни, а также как сокровищницы и места убежища, и они кажутся даже лучше приспособленными для этих целей, чем для демонстрации огней.

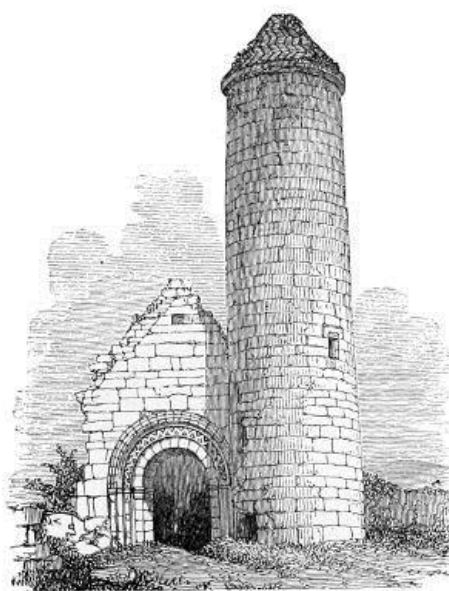
То, что они могли применяться для всех этих целей, кажется очевидным, но знание их использования не объясняет их происхождения; это лишь отодвигает трудность на шаг назад. Не было предпринято никаких попыток показать, откуда ирландцы заимствовали эту весьма примечательную форму башни или почему они так долго упорствовали в ее использовании, с особенностями, которых нет ни в современных церквях, ни в каких-либо других их зданиях. Никто не может себе представить, что он был изобретен грубыми строителями ранних церквей, и ни одна из предложенных теорий до сих пор не объясняет упорство ирландцев в его применении в то время, когда практика всех других народов Европы так сильно отличалась. Должно быть, это была священная и освященная временем форма где-то и у некоторых людей, до ее нынешнего принятия в Ирландии; но место и время, когда это было так, еще предстоит определить.<sup>[442]</sup>

Таким образом, хотя труды мистера Петри и недавние расследования значительно сузили область расследования, нельзя сказать, что они поставили вопрос ребром, и любой, кто видел башни, должен чувствовать, что все еще есть место для любых спекуляций относительно таких необычных памятников.

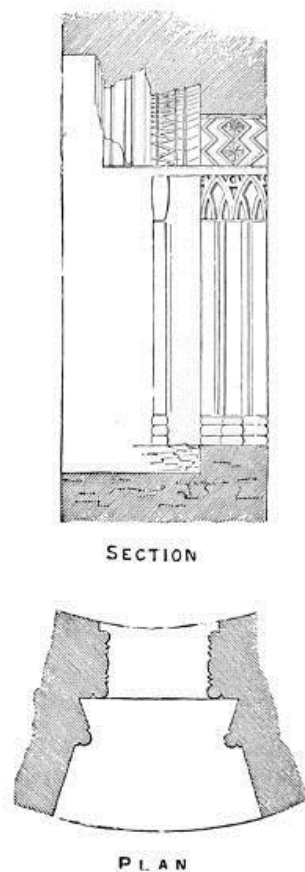
В девяти случаях из десяти они расположены несимметрично на небольшом расстоянии от церквей, которым они принадлежат, и, как правило, имеют разный возраст и разный стиль кладки. Их проемы, от самых старых до самых современных, обычно имеют наклонные косяки, которые очень редки в церквях и встречаются только в самых ранних образцах. Их дверные проемы всегда находятся на высоте 7, 10 или 13 футов от земли, в то время как церковные двери, вряд ли нужно говорить, всегда находятся на уровне земли. Но более того, иногда в деталях башен есть какой-то незнакомый аспект, который не всегда наблюдается в церквях. Последние могут быть грубыми или с высокой отделкой, но они редко имеют тот странный и чуждый вид, который всегда имеют башни.

Несмотря на это, доказать их христианское происхождение в большинстве случаев несложно. Гравюра на дереве № [902](#), например, показывает круглую башню, расположенную на том, что, несомненно, является христианской часовней, и которое, следовательно, должно быть либо ровесником башни, либо более древним. В Клонмакнуазе (гравюра на дереве № [904](#)) каменная кладка башни соединена со стенами церкви и, очевидно, является их ровесницей, алтарная арка, несомненно, христианская круглая готика 10 или 11 века. В Килдэре дверной проем башни (гравюра на дереве № [905](#)) также является бесспорным произведением христианского искусства и неотъемлемой частью дизайна, хотя он может быть несколько более ранним, чем предыдущий; а в Тимахо дверной проем башни богаче и замысловатее, но в то же время выполнен в стиле, настолько близком к стилю часовни Кормака, что не оставляет сомнений в том, что они примерно одного возраста. Единственное примечательное отличие заключается в том, что косяки дверного проема башни значительно наклонены внутрь, в то время как все косяки часовни идеально перпендикулярны. Еще одним доказательством их возраста является то, что на перемычках многих дверных проемов рельефно вырезаны христианские эмблемы, как в примере с

башней в Доноуморе (гравюра на дереве № [906](#)), или с башней из Антрима (гравюра на дереве № [907](#)), или на круглой башне в Бречине в Шотландии, — эмблемы, которые из-за их расположения и того факта, что они рельефные, не могли быть добавлены и поэтому должны рассматриваться как оригинальные. Когда мы обнаруживаем, что башни, на которых нет этих указаний, ничем другим не отличаются от тех, которые есть, невозможно удержаться от вывода, что они тоже христианского происхождения; нескольких положительных свидетельств достаточно, чтобы перевесить простое отсутствие доказательств в гораздо большем количестве.

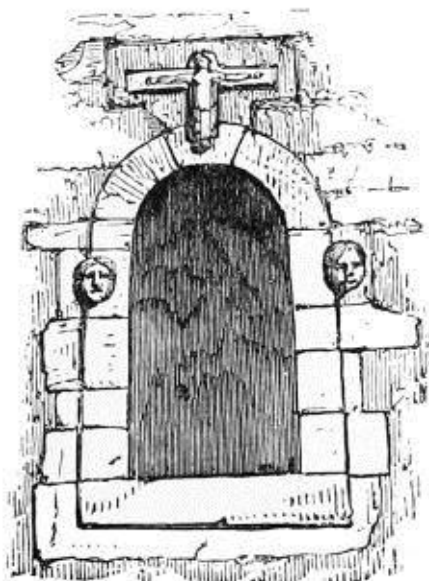


904. Круглая башня и алтарная арка церкви Файненс, Клонмакнауз.



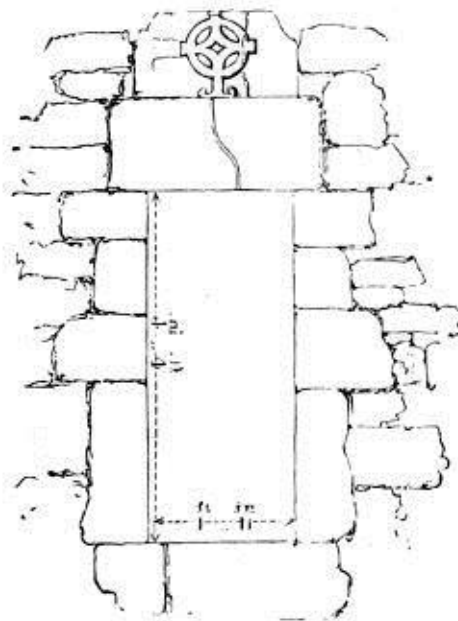
905. Дверной проем в Тауэре, Килдэр.

Антиквары перечислили 118 из этих памятников, которые еще можно найти в Ирландии; из них около двадцати являются совершенными или почти совершенными, их высота варьируется примерно от 60 до 130 футов, что соответствует высоте несовершенного памятника в Старом Килкаллене. Все они сужаются кверху к вершине и обычно увенчаны конической шапкой, подобной той, что на Клонмакнуазе (Гравюра на дереве № [904](#)), хотя и не часто выполненной из показанной там кладки из костей сельди.

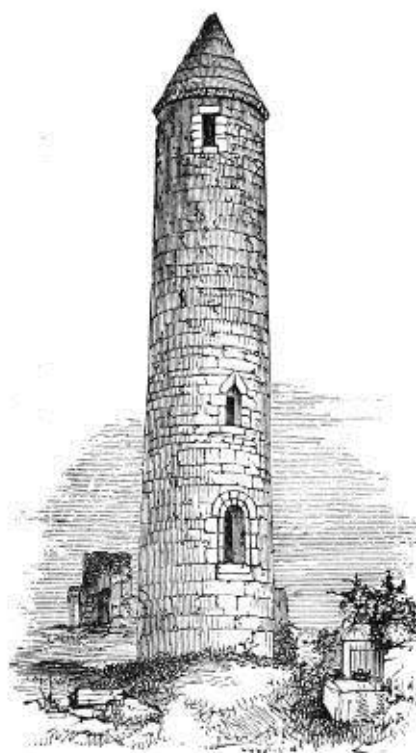




906. Дверной проем в Тауэре, Доноумор, Мит.

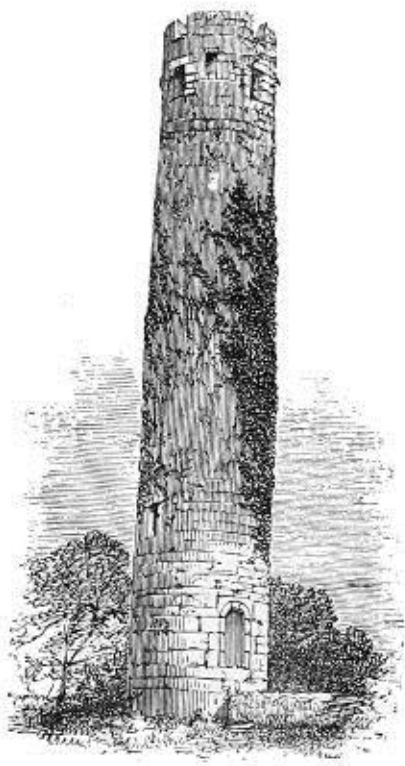


907. Дверной проем в башне, Антрим.



908. Башня, Девениш.

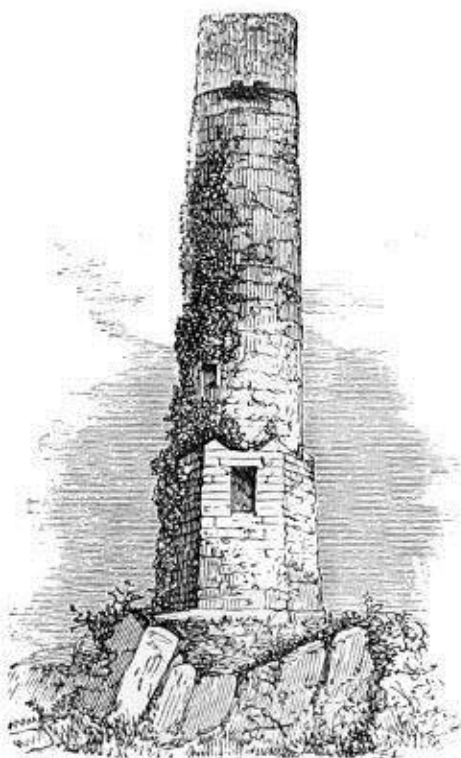




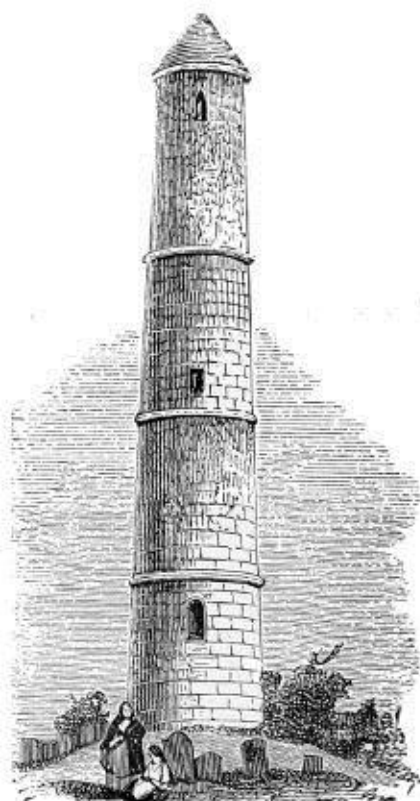
Тауэр, Килри, Килкенни.

Башня Девениша (гравюра на дереве № [908](#)) может быть взята в качестве типичного примера класса. Он имеет 82 фута в высоту, коническую крышу, а его дверной проем и окна имеют форму и расположены в том положении, которое чаще всего встречается в памятниках этого класса. Конический колпачок иногда опускается, и его место занимает зубчатая корона, хотя это, вероятно, более позднего времени; так обстоит дело в Килдэре, а также в Килри (Гравюра на дереве № [909](#)). В одном случае, и, я полагаю, только в одном, основание башни восьмиугольное. Это находится в Кинне, графство Корк (гравюра на дереве № [910](#)).<sup>[443]</sup>

Одним из самых красивых и совершенных является картина Ардмора (гравюра на дереве № [911](#)). Повсюду он выложен из превосходного ясеня и разделен снаружи на 4 этажа ниточными пролетами, которые, однако, не обозначают расположение этажей внутри. Его лепнина и детали позволяют предположить, что он почти ровесник часовни Кормака в Кэшеле и, следовательно, должен принадлежать 12 веку. Он стоит на территории грубой старой церкви, упомянутой выше, и при недавнем исследовании под его фундаментом были обнаружены скелеты двух человек, расположенные таким образом, что можно с неизбежностью прийти к выводу, что это было место христианского захоронения до того, как был заложен фундамент башни.



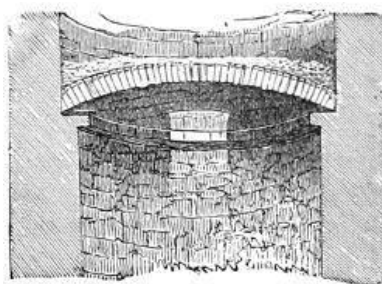
910. Тауэр, Кинне, Корк.



911. Тауэр, Ардмор.

Этажи, разделяющие башню на этажи, обычно деревянные, но иногда и каменные, как в Кинне (Гравюра на дереве № [912](#)). Здесь нет лестниц, но они используются для перехода с одного этажа на другой.

Выше было приведено несколько примеров дверных проемов. Среди них нет двух абсолютно похожих, хотя все они обладают одинаковыми общими характеристиками. Например, в Монастырбойсе (Гравюра на дереве № [913](#)) арка вырезана из горизонтальной перемычки, проходящей по всей длине, в то время как в Килкаллене (гравюра на дереве № [914](#)) арка вырезана из двух камней, что, безусловно, является наиболее распространенным решением.



912. Этаж в башне, Кинне.

Окна обычно венчают двумя камнями, сходящимися на вершине, как в трех примерах, приведенных ниже (гравюра на дереве № [915](#)); но иногда оконная рама представляет собой либо плоскую перемычку, либо цельный камень, вырезанный в форме арки, как в Глендалоу (гравюра на дереве № [916](#)).



913. Дверной проем, Монастырский дом.



914. Дверной проем, Килкаллен, Килдэр.



915. Окна в круглых башнях.



916. Окно, Глендалоу.

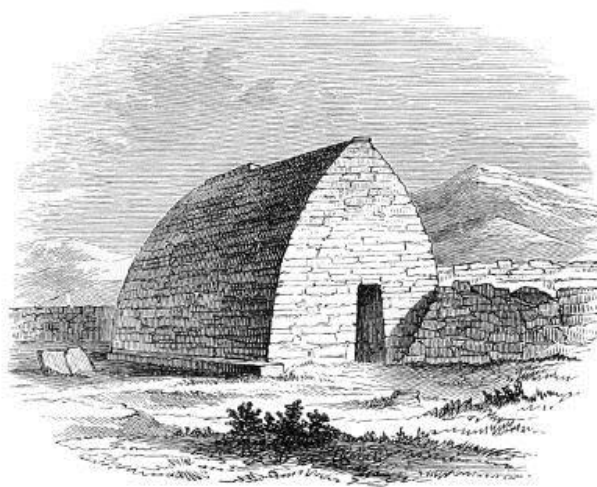
Хотя эти замечательные башни имеют чрезвычайно разнообразные формы, различающиеся в зависимости от их возраста и местности, почти все они демонстрируют тот особый циклопический характер каменной кладки, который привел к таким странным, хотя часто и правдоподобным предположениям; ибо, хотя ни их детали, ни их кладка не вызвали бы внимания, если бы были найдены в Норбе в Лациуме или в Эниаде в Акарнании, все же здесь они стоят особняком и исключительны по сравнению со всем, что их окружает.

Каким бы ни было их происхождение, не может быть никаких сомнений относительно того, для каких целей они применялись христианами — это были символы власти и знаки достоинства. Это также были колокольни, и, возможно, в них зажигали лампы в честь умерших. Но, возможно, их самым важным назначением были крепости, в которые в

смутные времена можно было перенести церковную утварь и другие ценные предметы и хранить их в безопасности до тех пор, пока опасность не минует.

Как архитектурные объекты эти башни необычайно привлекательны. Их очертания всегда изящны, а простота их формы такова, что придает максимальную ценность их размерам. Мало кто может поверить, что они едва ли больше колонн многих портиков и что только своему дизайну они обязаны таким внушительным размерам, которые все они представляют. Никто не может видеть их, не восхищаясь этими качествами, хотя особое очарование, которым они обладают, несомненно, в значительной степени связано с тайной, которая все еще окружает их происхождение, и с особенностями местности. Почти в каждом случае башня стоит особняком рядом с руинами древней, но заброшенной церкви или среди полуразрушенных надгробий заброшенного или оскверненного кладбища. В городе или среди людной суеты они утратили бы половину своего очарования; в том виде, в каком они расположены, они являются одними из самых интересных древностей Европы.

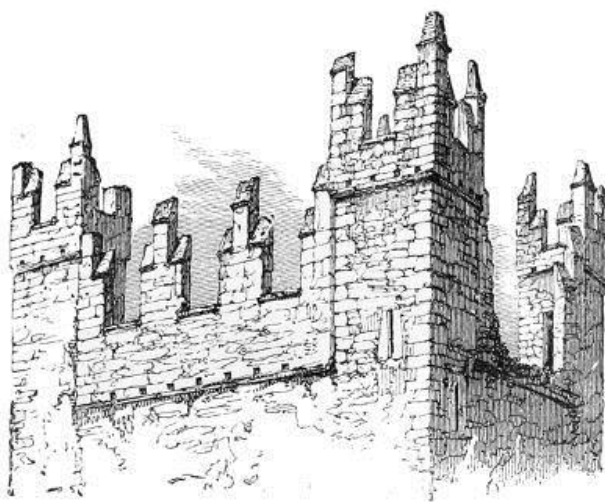
В Ирландии есть еще один класс памятников старины, возможно, более древние, чем даже эти круглые башни, и уж точно более древние, чем церкви, к которым пристроены башни. Это круглые куполообразные жилища, найденные на западе острова, построенные из незакрепленных камней горизонтальными слоями, сближающимися друг с другом до тех пор, пока они не встретятся на вершине, подобно древним так называемым сокровищницам греков или куполам джайнов в Индии. Многие из них до сих пор можно найти в отдаленных частях света, иногда они сопровождаются так называемыми ораториями, подобными той, что изображена на гравюре на дереве № 917, взятой из ценной работы мистера Петри. Это, безусловно, одно из старейших культовых сооружений на этих островах, относящееся, вероятно, к эпохе Святого Патрика; и это также одно из самых маленьких, его размеры внешне составляют всего 23 на 10 футов. На нем изображена странная циклопическая каменная кладка, покатый дверной проем, каменная крыша и многие элементы последующего стиля, и в то же время это так похоже на некоторые предметы Ликии и Индии и так непохоже почти ни на одно другое здание в Европе, что неудивительно, что антиквары предаются несколько умозрительным фантазиям, пытаясь объяснить такие замечательные явления.



917. Оратория Галеруса. (Из книги Петри "Древняя архитектура Ирландии".)

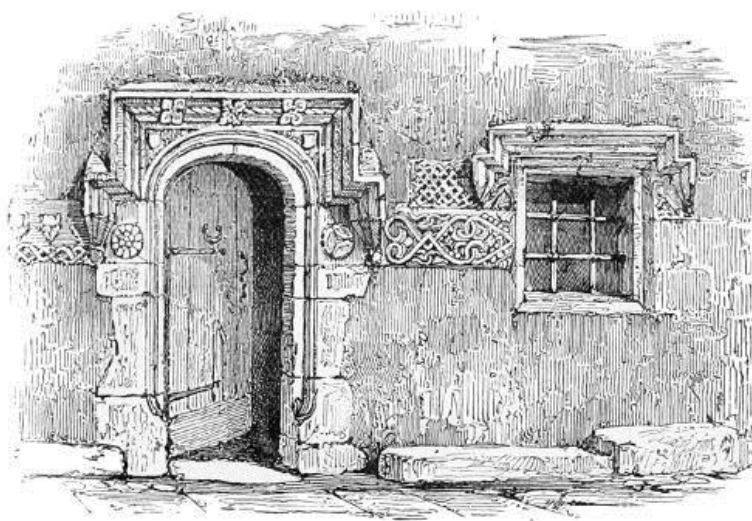


Ирландия не богата образцами домашней архитектуры средневековья, но те фрагменты, которые все же существуют, демонстрируют заметные отличия от современного стиля в Англии. Такие зубчатые стены, например, как те, что венчают башню аббатства Джерпойнт, идентичны многим, найденным на севере Италии, но очень непохожи ни на что в Англии или Шотландии и придают всему зданию иностранный вид, который очень бросается в глаза.



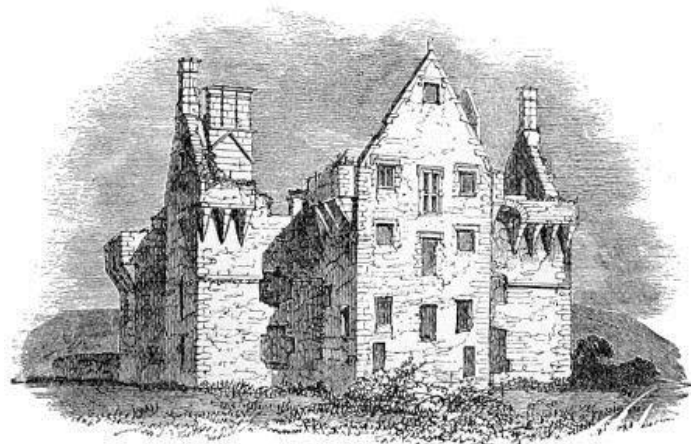
918. Тауэр, аббатство Джерпойнт.

То же самое можно сказать и о следующем примере (Гравюра на дереве № [919](#)) из дома в Голузе. Его архитектура может быть испанской, но его декоративные детали напоминают переплетенный орнамент рунического креста и больше напоминают переплетенную работу византийского стиля, чем какого-либо другого.<sup>[444]</sup>



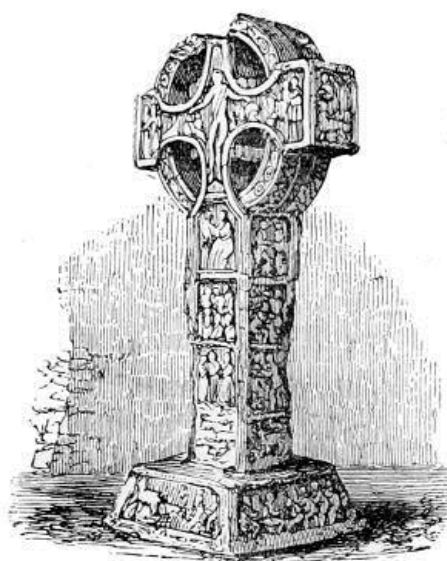
919. Хаус, Голуэй.





920. Баллиромни Корт, Корк.

Баллиромни-Корт, изображенный на гравюре на дереве № [920](#), является, пожалуй, самой обычной формой ирландского особняка последней эпохи готики. Со временем елизаветинский стиль стал преобладающим. Всякая индивидуальность исчезла с более полным подчинением страны в правление этой королевы. Об этом, без сомнения, следует сожалеть; но, как уже отмечалось ранее, Ирландия интересна не столько своей готикой, сколько кельтскими древностями, эпоха которых завершилась, насколько это возможно, с английским завоеванием в 1169 году.



921. Переправа у Келлса.

КНИГА VIII.  
ИСПАНИЯ И ПОРТУГАЛИЯ.

ГЛАВА I.  
ВВЕДЕНИЕ.  
ИСПАНИЯ.  
Введение.  
ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                                 | ДАТЫ.     |
|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| Готское завоевание—Athulf                                       | А. Д. 411 |
| мавританского завоевания                                        | 711       |
| Королевств Наварры и Эррехон установлено, около                 | 760       |
| Санчо И., король Кастилии                                       | 1005      |
| Альфонсо ви. объединяет всю Северную Испанию в одно королевство | 1072      |
| Анри де Безансон—основание королевства Португалия               | 1095      |
| Альфонсо III.—завоевание Толедо                                 | 1085      |
| Завоевание Кордовы                                              | 1226      |
| Завоевание Валенсии                                             | 1238      |

|                             |           |
|-----------------------------|-----------|
| Завоевание Севильи и Мурсии | 1243      |
| Фердинанд эль Санто умер    | 1252      |
| Алонсо эль Сабио            | 1252-1284 |
| Педро Жестокий              | 1350-1369 |
| Фердинанд и Изабелла        | 1474-1516 |
| Завоевание Гранады          | 1492      |

Испания - одна из тех стран, об архитектуре которых почти так же трудно написать что-либо последовательное, как об архитектуре Шотландии. Это происходит не из-за скудости примеров и не из-за того, что они не были исследованы и описаны, а по той же причине, на которой настаивали, говоря о шотландском искусстве, а именно, что стиль не был местным, а был заимствован у других народов и, следовательно, практиковался гораздо более причудливо, чем если бы он был разработан самими испанцами.

В самые ранние века своей архитектурной истории мы действительно наблюдаем, как жители полуострова предпринимали грубые попытки построить церкви. Однако они были настолько неподходящими для их целей, что, как только вернувшееся процветание дало испанцам возможность возводить более крупные здания, они сразу же попали в руки французских архитекторов, которые намного превосходили их в приспособлении классических материалов к христианским целям. Когда они устали от французского стиля, они призвали немцев помочь им в удовлетворении своих потребностей, и Италия также внесла свой вклад, хотя и менее непосредственный, чем две другие страны. Тем временем мавры более настойчиво развивали свой очень витиеватый, но довольно неубедительный стиль искусства в южной части полуострова и время от времени привозили мастеров и идеи, влияние которых можно проследить почти до подножия Пиренеев. Когда все это ушло в прошлое вместе со средневековьем, они позаимствовали стиль итальянцев эпохи Возрождения, но использовали его дорические и коринфские детали более буквально и с меньшей адаптацией, чем любая другая нация. Из этих классических материалов они возводили церкви, которые были больше и великолепнее, чем церкви предыдущих стилей, и восхищались ими с той же безрассудной преданностью, с какой они относились к своим предшественникам.

Насколько нам известно в настоящее время, эта особенность уникальна в истории архитектуры. Некоторые народы довольствуются богослужением в амбарах или вообще обходятся без храмов. Поэтому неудивительно, что у них не было архитектуры или они отбросили ее в сторону, как это сделали шотландцы в тот момент, когда смогли избавиться от ее оков. Но испанцы любили искусство. Они наслаждались демонстрацией архитектурного великолепия и предавались помпезности и церемониальным обрядам больше, чем любой другой народ на Континенте.

Необычность заключается в том, что, несмотря на любовь к архитектуре и сильное желание обладать ее продуктами, природа, похоже, отказала испанцу в способности к изобретательству, необходимой для того, чтобы он мог создавать продукты, столь необходимые для его интеллектуальной натуры. Мы можем прекрасно понять, как среди такого тевтонского народа, как шотландцы, архитектура могла быть посажена на неподходящую почву и погибнуть с первыми порывами зимы; но что кажется уникальным,

так это то, что, будучи посаженной там, где и почва, и климат кажутся настолько благоприятными, как в Испании, она все равно остается экзотической и отказывается акклиматизироваться.

Если бы мы знали, кем были испанцы, мы могли бы объяснить эти явления, но мы так мало знаем об этнографии Испании, что в настоящее время этот источник информации недоступен. Термин “иберийский” едва ли передает ясное представление о разуме. Первым побуждением является сказать, что они, должно быть, были туранцами; но если так, то где их гробницы? В Испании существует мало курганов или памятников из грубого камня и еще меньше следов погребальных обрядов или культа предков, и они были настолько несовершенно описаны, что трудно рассуждать о них, но если они не существуют, мы можем с уверенностью утверждать, что в исторические времена в Испании не жил туранский народ. Из истории мы знаем, что финикийцы занимали береговую линию по крайней мере вокруг южной части полуострова, и их поселения, вероятно, каким-то образом проникли во внутренние районы. Легкость, с которой мавры завоевали и колонизировали страну, сама по себе достаточна, чтобы доказать, что люди родственной расы населяли эти земли задолго до того, как они пришли туда; но это вряд ли поможет нам, поскольку ни финикийцы, ни какая-либо другая из семитских рас никогда не были строителями, и мы тщетно ищем в Испании или в Карфагене, или в Тире, или в Сидоне что-либо, что могло бы рассказать нам об их архитектуре. Готы, вторгшиеся в Испанию в начале 5 века, должно быть, принадлежали к тевтонской расе, арийцам *вур сан*, поскольку они не оставили ни одного здания или традиции, и поэтому они вряд ли могли повлиять на стиль своих преемников на полуострове. Даже мавры вряд ли были архитектурным народом в собственном смысле этого слова. Их мечети, насколько мы их знаем, состояли из фрагментов классических храмов, построенных без искусства или дизайна. Их дворцы были украшены гипсовой лепниной самой восхитительной сложности дизайна, раскрашенной в изысканнейшей гармонии; но все это было работой художника-декоратора, а не архитектора. Он идеально соответствовал потребностям элегантной и утонченной восточной расы, но совершенно не соответствовал потребностям выносливой расы горцев, борющихся за свободу против захватчиков, посягнувших на их права по рождению. Кельтский элемент, должно быть, был тем, чего не хватало этой “олла подриде” наций, чтобы сплавить все воедино и придать искусству тот импульс, которого всегда не хватало Испании. Всеми остальными элементами они, по-видимому, обладали, но отсутствие этого единственного помешало им достичь того единства, которое позволило бы нам следить за их историей с тем же интересом, который мы испытываем, прослеживая развитие искусств во Франции или Англии. Однако, несмотря на это, следует признать, что результат в Испании часто бывает грандиозным и даже великолепен, хотя и никогда не бывает вполне удовлетворительным.

Периоды готической архитектуры в Испании очень близко совпадают по возрасту с периодами в этой стране; гораздо ближе, чем во Франции, Италии или любой другой стране. До эпохи Сиды (1066-1099), которая совпала с эпохой Вильгельма Завоевателя, существовал стиль, сходный по важности и характеру с нашим саксонским стилем. Испанцы называют это “*обрас де лос Годос*”, и этот термин, возможно, практически верен, но было бы неправильно называть это испанской “готикой”. “Астурийский” или “каталонский” могли бы почти точно описать это, но пока должно быть достаточно такого неопределенного описания, как “раннеиспанский”.

Во второй половине XI века он был переполнен, как и в этой стране, оптовым импортом французских образцов. Они продолжали использоваться, как будто Пиренеев не существовало еще около столетия, с круглой аркой во всех декоративных элементах, но со случайной тенденцией использовать стрельчатую арку в строительстве.

Постепенно этот округло-дугообразный стиль перерос в ранний заостренный испанский, который, как и наш собственный ланцет, является более национальным и более характерным, чем любая другая фаза искусства, и, как и он, кажется, был более бережным и сохранялся более длительное время. В начале 13 века был введен новый набор французских узоров; но в то время как в Толедо, Бургосе и Леоне возводились французские соборы с геометрическим орнаментом, в провинциях продолжали придерживаться более простых и солидных форм более раннего стиля.

В течение 14 века безраздельно господствовал французский стиль, лишь с легким налетом местного колорита и небольшим вкраплением мавританских деталей по частям, пока в 15 веке он не отошел от своего прототипа в стиль наполовину немецкий, наполовину испанский, со всем масонским умом, столь фатальным для стиля Южной Германии, и более чем немецким изобилием деталей и сложностью сводчатых конструкций. Благодаря этому стиль продолжал использоваться для оформления церквей даже в Англии, и еще долго после того, как классические стили стали универсальными в Италии и модными во Франции.

Готический стиль не был полностью забыт в Испании до середины 16 века, но на этом его история заканчивается, и среди этой нехудожественной расы до сих пор не было предпринято ни одной попытки возрождения готики. Однако это может случиться; но они с равной готовностью переняли бы мексиканский или китайский стиль, если бы любой из этих стилей обеспечил им места поклонения, столь же великолепные и соответствующие их целям, как те, которыми они обладают сейчас.<sup>[445]</sup>

## ГЛАВА II.

### Содержание.

Романский стиль: церкви в Наранко, Роде и Леоне —Ранняя испанская готика: церкви в Сантьяго, Саморе, Торо, Авиле, Саламанке и Таррагоне—Среднеострый стиль: церкви в Толедо, Бургосе, Леоне, Барселоне, Манресе, Хероне, Севилье —Позднегоготический стиль: церкви в Сеговии, Вильене—Стиль Мореско: церкви в Толедо, Илескасе и Сарагосе.

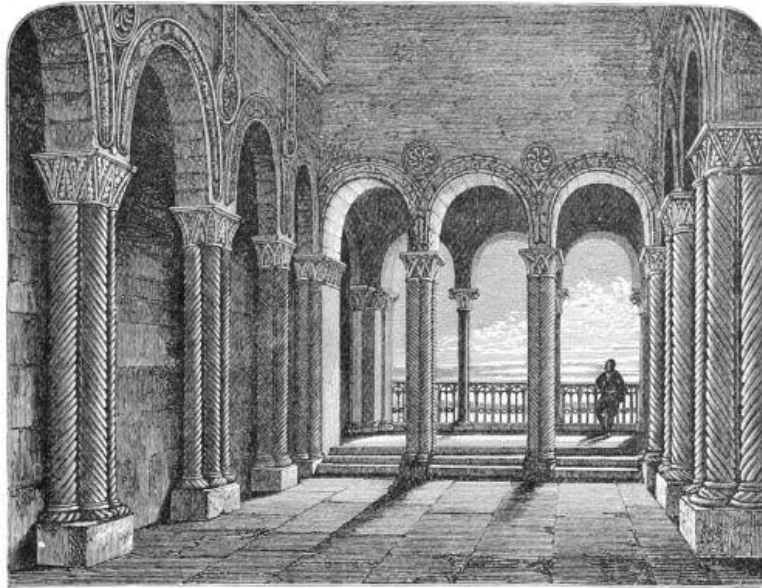
### РАННИЙ ИСПАНСКИЙ РОМАНСКИЙ СТИЛЬ.

Как и следовало ожидать из того, что мы знаем об истории Испании, единственные образцы этого стиля, которые, как известно, существуют в стране, находятся в Астурии или в глубине горного хребта, который простирается от Коруньи до Барселоны. Только в этих регионах испанские христиане нашли убежище во времена господства мусульман на полуострове и могли свободно исповедовать свою религию, не подвергаясь преследованиям.

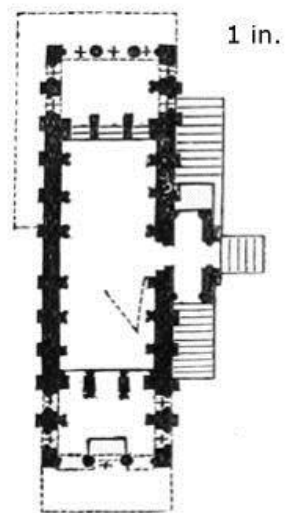
Четыре или пять примеров этого стиля были описаны достаточно подробно, чтобы мы могли увидеть, каковы были его основные черты. Самым ранним, по-видимому, является храм Санта-Мария-де-Наранко, недалеко от Овьедо, который, как говорят, был возведен в 848 году нашей эры.<sup>[446]</sup> Другой - Сан-Мигель-де-Лио, который кажется почти таким же старым. Третий, Сан-Сальвадор-де-Валь-де-Диос,<sup>[447]</sup> менее важен, чем два других, хотя и своеобразен, больше похож на ирландское или французское ораторское искусство, чем другие. Четвертый - Санта-Кристина-де-Лио.<sup>[448]</sup> Сан-Пабло, Барселона,<sup>[449]</sup> могут быть примерно того же возраста, что и эти; и, без сомнения, есть много других, которые ускользнули от внимания из-за их незначительных размеров.

Среди них наиболее интересным является тот, который назван первым, который находится в Наранко. Как видно из плана (гравюра на дереве № [923](#)), он не похож ни на один современный пример, с которым мы знакомы. Практически это римский четырехстильный храм в амфипростильном стиле, если такие термины можно применить к христианскому зданию; и, насколько мы можем понять, алтарь первоначально располагался в одном из портиков, и, следовательно, богослужение, вероятно, было внешним. Большая разница, по-видимому, заключалась в том, что здесь был боковой вход, и, по крайней мере, некоторые из участников общения должны были разместиться внутри. Внутреннее убранство отличается от классических моделей больше, чем план. Колонны имеют спиральную канавку — классическая форма, — но капители угловатые и сделаны для поддержки арок. На стенах также есть любопытные медальоны, из которых исходят ребра свода, которые кажутся характерными для этого стиля, поскольку они повторяются в Сан-Кристине.



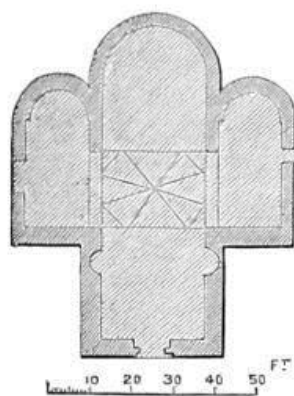


922. Вид на церковь в Наранко. (Из Парсерисы.)

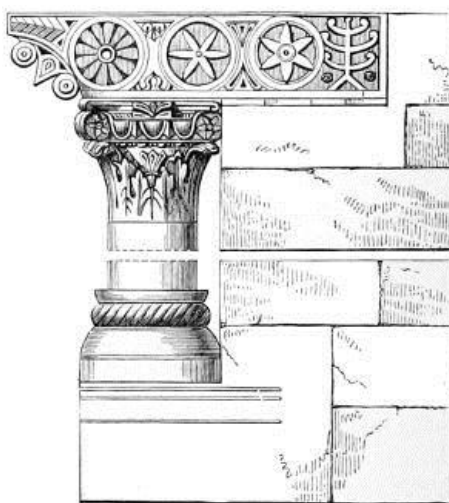


923. План церкви в Наранко. Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

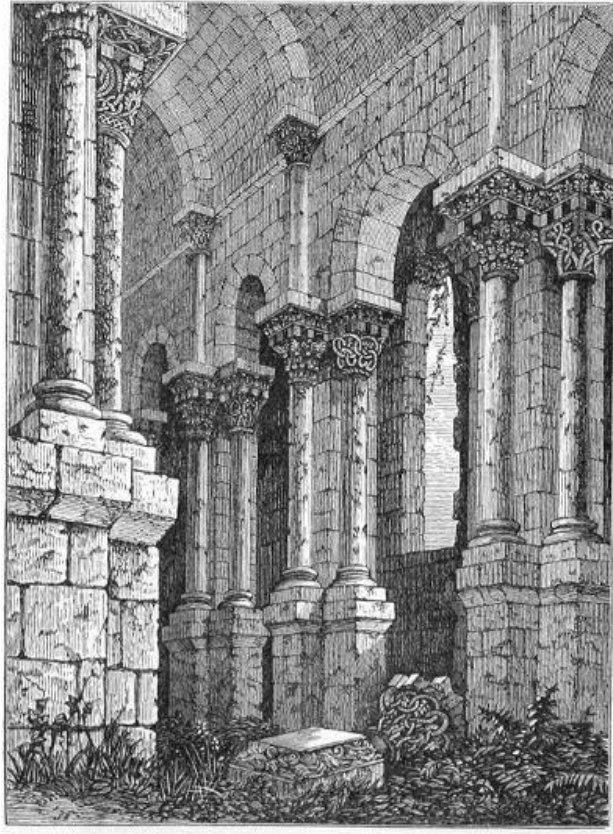
Главный интерес этого здания, однако, заключается в том факте, что оно демонстрирует испанцев в середине IX века, пытающихся приспособить языческий храм к христианским целям, как будто римляне не оставили на земле базилик, и как будто готы были неспособны разработать какую-либо “экклезию”, в которой они могли бы собираться для богослужения. Сан-Мигель и Санта-Кристина приспособлены для внутреннего богослужения, но их форма сильно отличается от любой другой церкви, с которой мы знакомы. Церковь Сан-Пабло существенно отличается от них, поскольку это полноценная христианская церковь во всех ее основных чертах. Хотя он очень маленький (80 футов на 67), он трехгранный, с центральным куполом и всеми элементами церковного убранства, но больше похож на образцы, найденные на Востоке, чем на что-либо обычно известное на Западе. Его детали все еще сохраняют следы классического стиля (гравюра на дереве № [925](#)), хотя что-то похожее на еврейский подсвечник в храме перемешано с орнаментами христианского происхождения.



924. План Сан-Пабло. (Из 'Пн. Арх.")

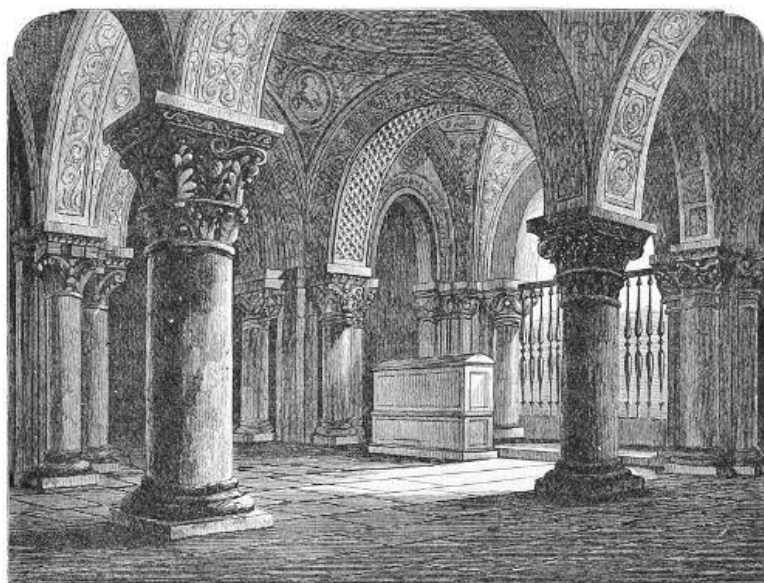


925. Портрет С. Пабло. (Из 'Пн. Арх.")



926. Церковь в Роде. (Из Парсерисы.)

Трудно отличить здания, существующие в Каталонии и на южной стороне Пиренеев, от тех, которые преобладали в южной провинции Аквитания. Церковь в Роде, например (ксилография № [926](#)), с таким же успехом могла быть найдена в Алете (ксилографии № [549](#), [550](#)) или Эльне (ксилографии № [560](#), [561](#)). Он представляет собой законченный готический стиль, богатый и элегантный в своих деталях, но части плохо срослись друг с другом и не соответствуют ни друг другу, ни выполняемой ими работе. Тем не менее сочетания настолько живописны, а детали настолько элегантны, что не без сожаления мы обнаруживаем, что стиль Алет и Рода переходит в нечто более механически совершенное, но без их квазиклассической утонченности.

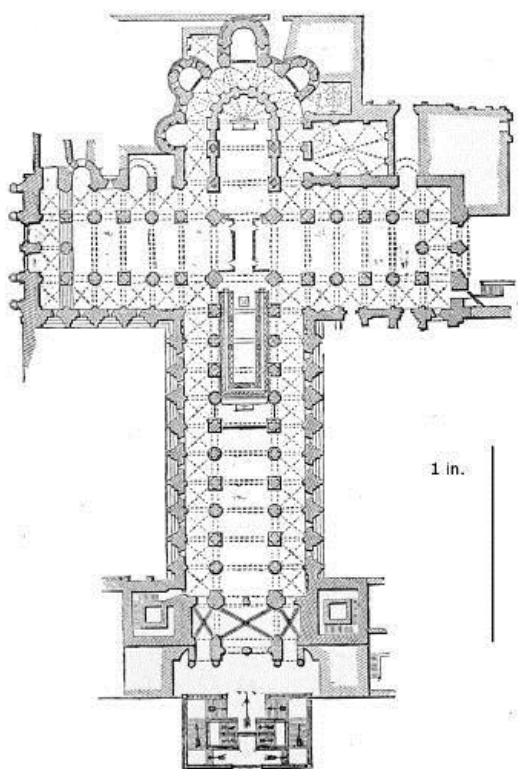


927. Пантеон Святого Isidoro, Leon. (Из Парсеризы.)

На другом конце архитектурной провинции мы находим в Пантеоне церкви Сан-Исидоро в Леоне (1063 г. н.э. 1063 г.) современный образец, демонстрирующий заметную разницу в стиле. В то время, когда были возведены это здание и церковь в Роде, Каталония в архитектурном отношении принадлежала Аквитании, а Леон - Анжу, или какой-то более полностью готизированной провинции Франции. Как следствие, мы находим стиль Leon гораздо более законченным в принципе, но гораздо более грубым в деталях. Восточная провинция находилась в руках латинского народа; жители западной, должно быть, были в гораздо большей степени готиками по крови, и на их стиле отчетливо заметен отпечаток их расы.

### РАННЯЯ ИСПАНСКАЯ ГОТИКА.

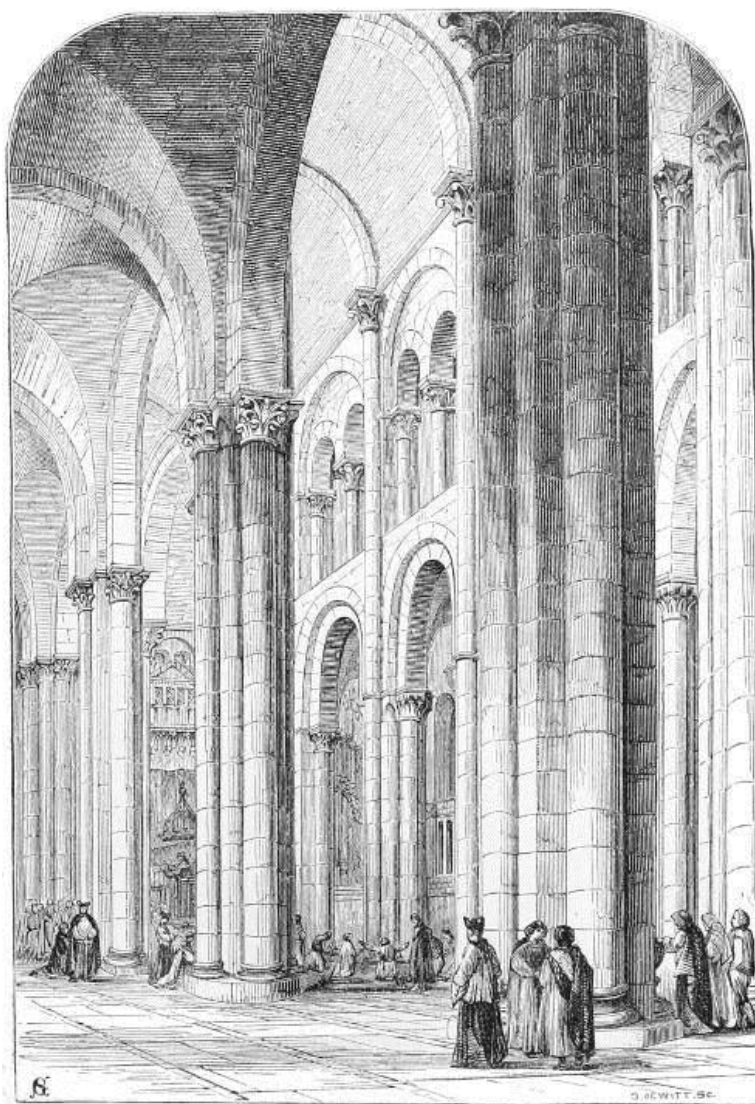
После трех столетий более или менее полного господства над всей Испанией, за исключением северных горных укреплений, фортуна наконец повернулась против мавров. В течение 11 века Кастилия и все к северу от нее были навсегда освобождены от их власти. Их любимая столица, Толедо, перешла в руки христиан в 1085 году, и с этого времени христианам нечего было бояться мавров, напротив, у них появилась перспектива вырвать из-под их власти всю свою страну. Следовательно, это был период великого и законного ликования, большего, чем то, которое последовало за падением последнего оплота неверных перед победоносным оружием Фердинанда и Изабеллы (а.д. 1492 г. н.э.) — событие, положившее конец драме средневековья в Испании, начавшейся завоеванием Толедо. Именно между этими двумя событиями практически помещена история готического искусства в Испании.



928. План Сантьяго-ди-Компостелла. (Уменьшен с улицы.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Для настоящих целей, возможно, достаточно разделить эту историю на три большие главы.

1. Ранняя испанская готика, возникшая примерно в 1060 году и просуществовавшая два столетия. Простой, но смелый и эффектный стиль, впервые заимствованный у французов, но в последнее время приобретающий местный колорит. Округло-арочный при первом появлении, но принявший заостренную форму при более позднем развитии, хотя все еще сохраняющий округлую форму во многих деталях до очень позднего периода развития стиля.



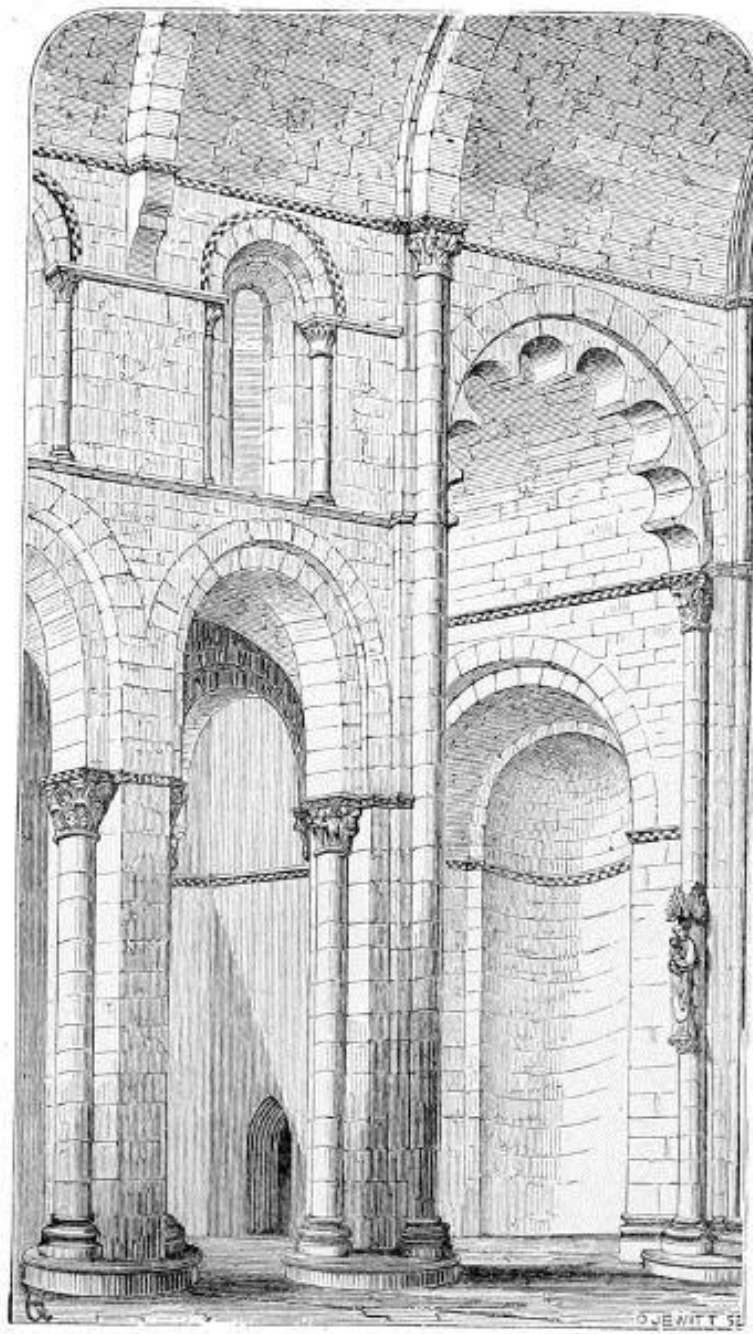
929. Собор Сантьяго. Интерьер Южного трансепта, обращенный на северо-восток. (С улицы.)

2. Средняя или совершенная остроконечная готика, завезенная из Франции примерно в 1220 году, когда были основаны Амьен и Солсбери; и использовавшаяся на планах Толедо, Бургоса и Леона. Следовательно, он в некоторой степени перекрывает другой, хотя его фактическое развитие в том виде, в каком мы его сейчас видим (за исключением планов),



вероятно, должно датироваться второй половиной 13 века. Можно сказать, что это продолжалось более 200 лет, хотя чрезвычайно трудно провести грань между этим и

3-й период, или позднеготический стиль, продолжительность которого, вероятно, едва ли превышала одно столетие. Собор в Саламанке был основан в 1513 году, а собор в Сеговии - в 1525 году; и это два типичных примера стиля, который в небольших экземплярах продолжал практиковаться почти до конца 16 века, но в последнее время со значительной примесью деталей эпохи Возрождения.



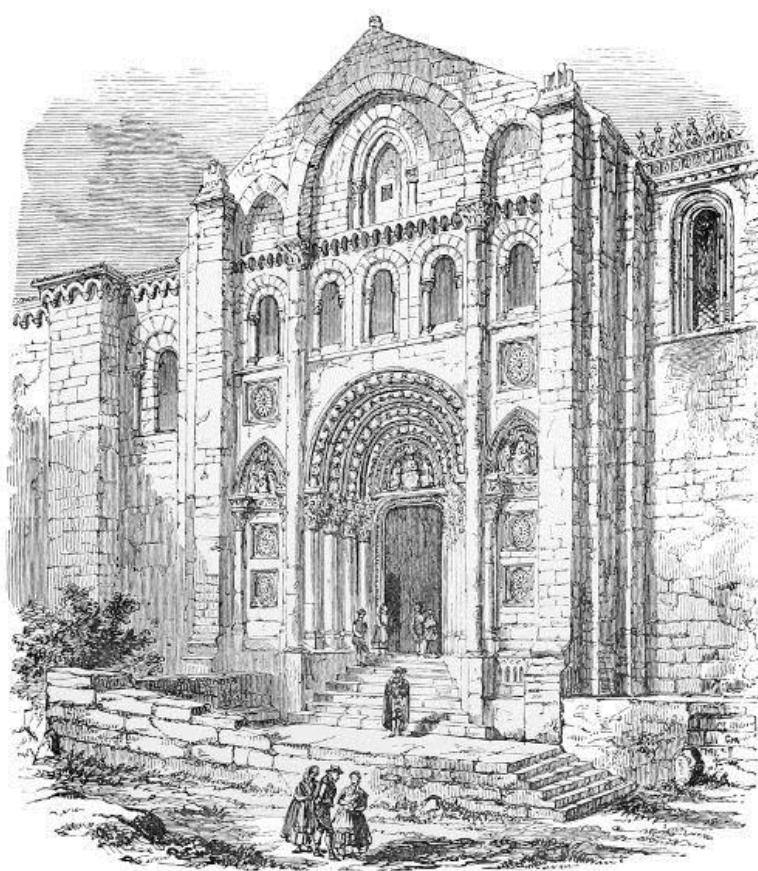
930. Интерьер S. Isidoro, Leon. (С улицы.)

Одним из самых ранних примеров полноценного собора в Испании является собор в Компостелле, строительство которого было начато в 1078 году и энергично продолжалось с момента основания. Как видно из плана, это полноценный французский собор во всех



отношениях, почти идентичный собору Сен-Сернена в Тулузе (гравюра на дереве № [572](#)), имеющий только три нефа вместо пяти в нефе, хотя в остальном очень похож на него по устройству и общим размерам.

Его внутренняя структура также похожа на структуру французского кафедрального собора и служит поучительной точкой сравнения с нашими английскими образцами той же эпохи. Вплоть до струнной трассы над трифорием испанский, французский и английский примеры во многом похожи, за исключением того, что сечение пирсов в Англии почти вдвое больше, чем в других странах. Над этим, в Тулузе и Компостелле, есть смелый туннельный свод с поперечными ребрами жесткости; в Эли, Норвиче и Питерборо - этажный дом с плоской деревянной крышей. Эти различия в оформлении верхней части, без сомнения, в какой-то степени были вызваны разницей в широте, поскольку на Юге было достаточно света без фонарей, хотя мрак такого дизайна никогда не был терпим в Нормандии, а тем более в Англии.



931. Собор в Саморе. (С виллы Амиль.)

Однако что больше всего поражает в Compustella, так это завершенность стиля. Опоры не только разумно подобраны в соответствии с работой, которую они должны выполнить, но и столь же совершенны в деталях, как любая из современных церквей в Оверни; и хотя эта церковь выполнена в том, что можно назвать дорическим стилем, сама по себе она столь же совершенна, как и любая из цветистых коринфских готических построек, пришедших ей на смену.

То же самое можно сказать и о церкви Сан-Исидоро в Леоне, которая, хотя, вероятно, и несколько позже — церковь, по-видимому, была завершена около 1149 года, — представляет тот же простой стиль в той же степени понятной завершенности, все линии

проходят без путаницы, и каждая часть хорошо пропорциональна другой. Слоистая форма арки трансепта, возможно, была заимствована у мавров, но в том виде, в каком она используется здесь, она проста и уместна и, возможно, лучше, чем вальцовка, которая была бы способом обработки по эту сторону Пиренеев.



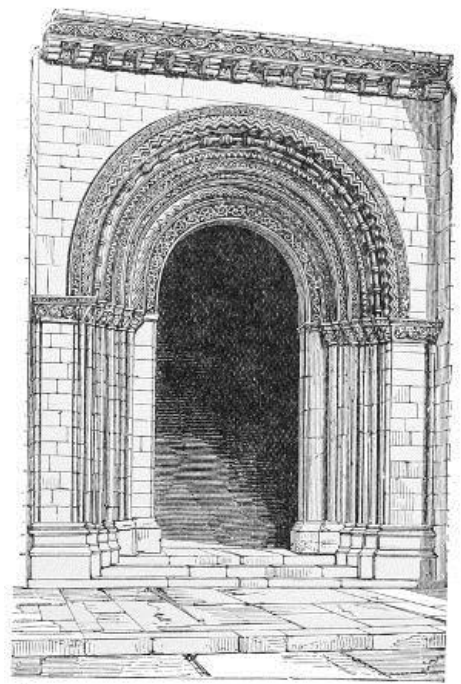
932. Коллегиальная церковь в Торо. (С виллы Амиль.)

Интерьер собора Самора, который, по-видимому, был возведен примерно в 1174 году, хотя и полностью выполнен в стиле стрельчатых арок, такой же простой и без особых украшений, как и описанный выше. Даже внутренняя часть купола кажется простой по сравнению с его внешним видом, который разнообразен по очертаниям и богат декором, как и большинство куполов той эпохи в Испании. Как и в фасаде, в чимборио используется круглая арка, почти исключая заостренную арку в качестве декоративного элемента, хотя в нижней части фасада и под куполом все арки заостренные.

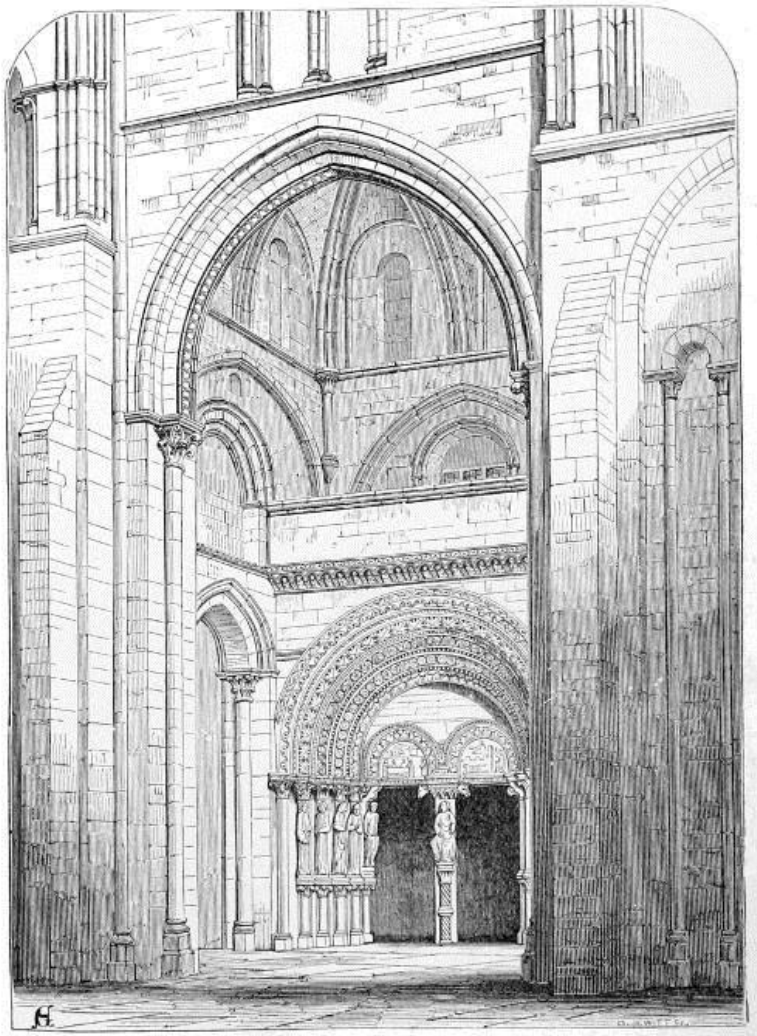
Возможно, что эти интерьеры, которые сейчас выглядят такими простыми, были оштукатурены или должны были быть покрашены; хотя, если бы это намерение было осуществлено, вряд ли следы этого способа отделки сохранились бы до наших дней, что, по-видимому, не так. Тем не менее, трудно понять, зачем им понадобилось создавать такой богатый фасад, как у собора Самора (гравюра на дереве № [931](#)), если это должно было привести к интерьеру, бесконечно более простому, чем можно было ожидать от внешнего вида. Во всех странах Европы романского периода наружные дверные проемы были элементами, на которые архитекторы расточали все свое искусство, и Испания, безусловно, не отставала в этом отношении от других. То, что находится в Заморе, превосходит по богатству Торо (Гравюра на дереве № [932](#)), хотя остальная часть фасада не так хорошо проработана, как в предыдущем примере. Среди сотни одна из них в Лериде (Гравюра на дереве № [933](#)), заимствованная из работы мистера Стрит, иллюстрирует их красоту и, кажется, убеждает нас в том, что на них не было бы потрачено столько труда, если бы они не были предназначены для того, чтобы возвещать о большем внутреннем богатстве.



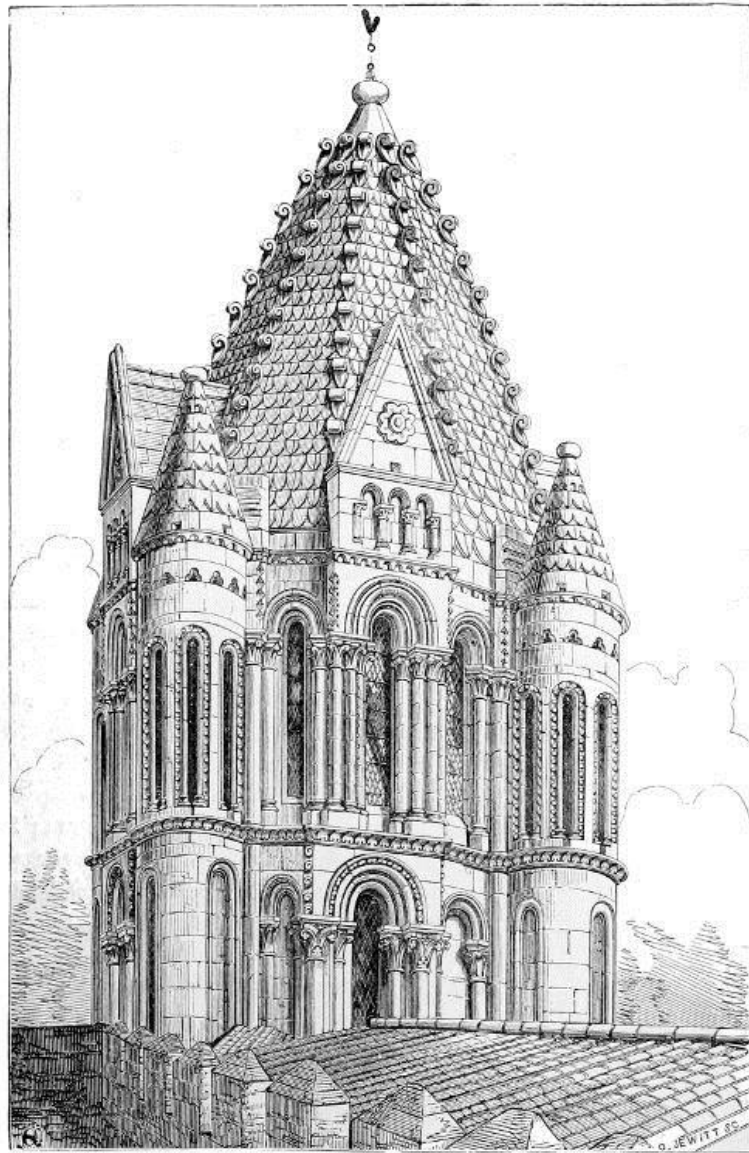
В этом последнем примере дверной проем был перекрыт крыльцом работы 14-15 века; но иногда испанцы, похоже, пытались построить крыльцо в масштабе Питерборо, как в церкви Сан-Винсенте в Авиле (Гравюра на дереве № [934](#)). В данном случае у нас есть только одна арка между двумя боковыми башнями; но, хотя она ограничена по размерам, она образует очень благородную деталь и придает достоинство входу, которого слишком часто не хватает в готическом дизайне. Его дата неизвестна — вероятно, конец 12 века, — но, как это ни странно, богато украшенный резьбой дверной проем внутри, хотя и округлый, кажется вставкой либо того же возраста, либо последующей за архитектурой со стрельчатыми арками, которая его окружает.



933. Старый собор Лериды.  
Дверь Южного крыльца. (С  
улицы.)



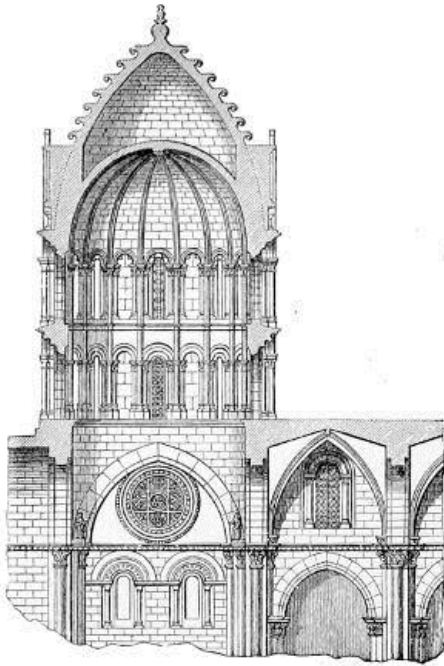
934. Сан-Винсенте, Авилла. Интерьер западного крыльца. (С улицы.)



935. Внешний вид фонаря, Старый собор Саламанки. (С улицы.)

Какими бы прекрасными ни были эти детали, отличительной чертой раннего испанского стиля является чимборио, или купол, который обычно находится на пересечении нефа с трансептами. Нечто очень похожее можно найти во Франции, особенно в Оверни и Анжу; но испанцы ухватились за это с жадностью и разработали его более полно, чем любая другая нация; и с их широкими нефами он впоследствии приобрел значение, почти равное восьмиугольнику в Эли. Одним из наиболее совершенных образцов раннего стиля является тот, что венчает старый собор в Саламанке (гравюра на дереве № [935](#)) и датируется примерно 1200 годом. Как видно из внешнего вида, каждая деталь относится к стилю с круглыми сводами, и во Франции ее, несомненно, назвали бы относящейся к той или более ранней дате; но когда мы обращаемся к интерьеру (Гравюра на дереве № [936](#)), мы обнаруживаем, что вся основная конструкция имеет остроконечную архитектуру. Правда, это старый простой раннеиспанский стиль, но все же такой, который скорее нарушает наши представления об архитектурной хронологии в этом отношении. Внутренний диаметр купола составляет всего 28 футов, но он является наиболее эффектной особенностью как внутри, так и снаружи и придает большое достоинство тому, что в противном случае было бы очень простым зданием.





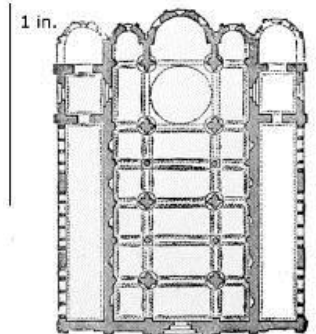
936. Участок Чимборио в Саламанке. (Из 'Пн. Арх. д'Эспана") Без шкалы.

своим собственным стилем, если бы не свежий импорт французского дизайна в начале 13 века. Однако до того, как они появились, они очень часто в своих церквях использовали форму внешнего портика, которая исключительно соответствовала климату и производила очень оригинальный и приятный эффект. На прилагаемом плане Святого Миллана в Сеговии (гравюра на дереве № [937](#)) они образуют четвертый и пятый нефы, открывающиеся наружу, а не внутрь; они, с окнами над ними и тенью, которую они создают, самым приятным образом нарушают монотонность стен церкви.<sup>[450]</sup>

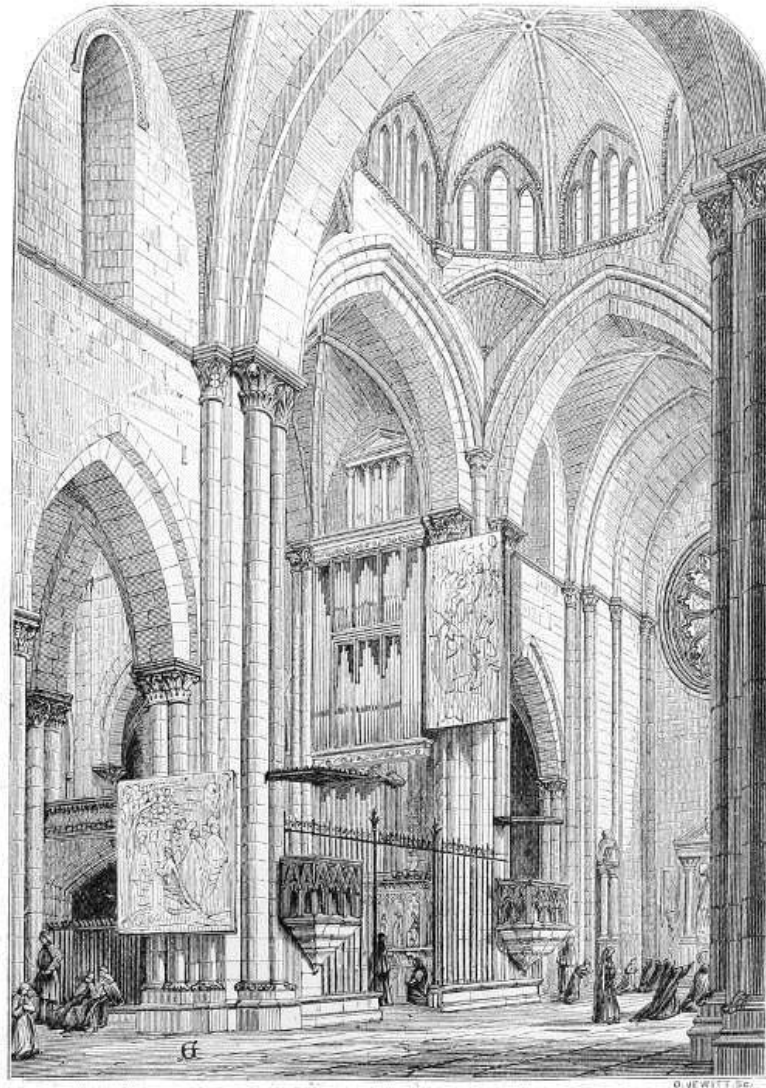
Иногда проходы проходят вокруг церкви, образуя портик как с западной стороны, так и с боковых. Иногда они оказываются на одной стороне или на другой, в зависимости от ситуации; но где бы они ни использовались, они всегда приятны и уместны.

Не выходя за рамки стиля, купол в Таррагоне (Гравюра на дереве № [938](#)) иллюстрирует форму, обычно принимаемую готическими куполами, когда они опираются на квадратные основания. Есть небольшая неловкость в форме подвесных механизмов, которые не подходят к главным аркам под ними, хотя в том возрасте испанцы, возможно, научились у сарацин управлять этой функцией. В Саламанке квадратное основание было превращено в круг с помощью подвесок византийской формы, при этом ряды каменной кладки просто выступали друг за друга, пока не был осуществлен переход, но без того акцентирования, которое считалось столь важным в готическом искусстве. Однако в Таррагоне форма купола над подвесными двигателями идеальна. В окнах попеременно по три и четыре светильника, и все обставлено с изысканной пристойностью и вкусом.

Несмотря на то, что испанцы в первую очередь заимствовали свой стиль непосредственно у французов, они разработали его с таким разнообразием планов и деталей, что могли бы сделать его



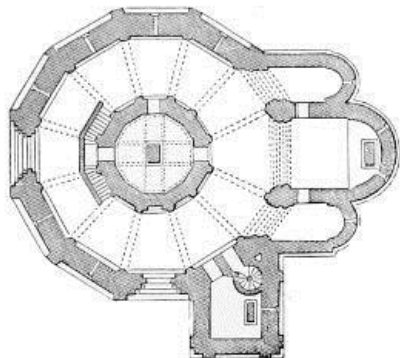
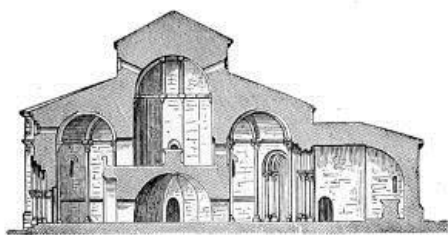
937. Сент-Миллан, Сеговия. (Из Гайлабо.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



938. Кафедральный собор Таррагоны. Вид через трансепты. (С улицы.)

Круглая форма церкви, похоже, никогда не была излюбленной в Испании. Правда, есть несколько примеров, но они, похоже, как и храм в Сеговии (Гравюра на дереве № [939](#)), были построены тамплиерами в подражание иерусалимской церкви и использовались ими, и только ими. Идея круглой церемониальной церкви, присоединенной к прямоугольной “экклесии”, по-видимому, не вошла в испанские традиции. Как уже отмечалось, захоронения коренных жителей Испании, по-видимому, не были достаточно важными, чтобы привести к сколько-нибудь значительному развитию этой формы в христианские времена.





939. Церковь тамплиеров в Сеговии. Масштаба нет.

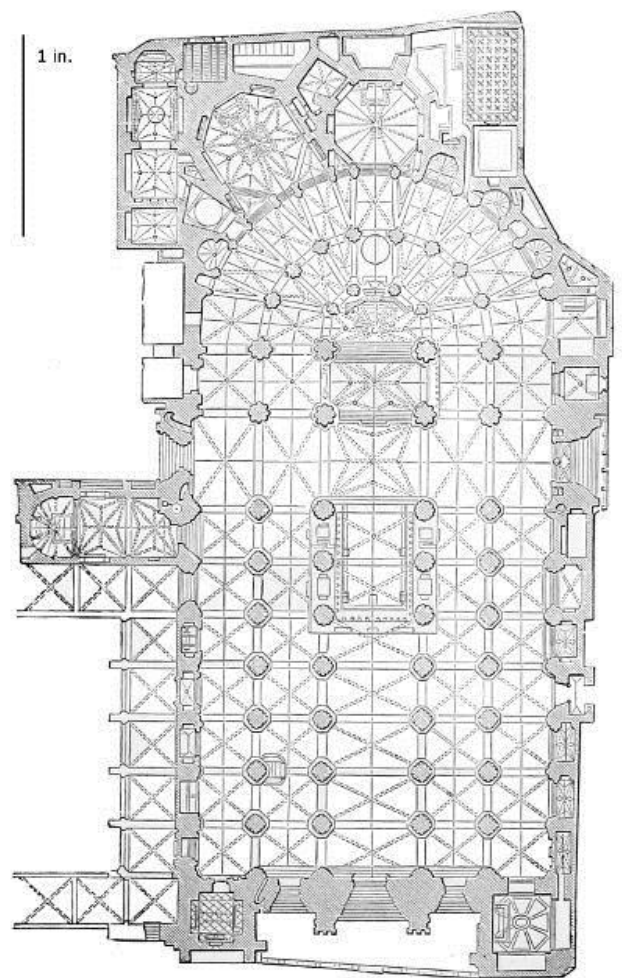
### ЗАОСТРЕННЫЙ ПОСЕРЕДИНЕ В ИСПАНСКОМ СТИЛЕ.

В то время как ранний стиль, описанный в предыдущей главе, постепенно превращался в нечто оригинальное и национальное, его направление было изменено новым импортом французского дизайна в начале 13 века. Еще до того, как немцы решили построить Кельнский собор, превзошедший самые грандиозные замыслы французских архитекторов, испанцы уже спланировали собор в масштабах, превосходящих все попытки даже во Франции. Строительство великой церкви в Толедо было начато в 1227 году, через семь лет после того, как было принято решение о строительстве соборов в Амьене и Солсбери. План, безусловно, относится к этой дате; нынешнюю надстройку скорее можно принять за представляющую стиль конца 13 века, хотя, похоже, неизвестно, когда церковь была впервые освящена.

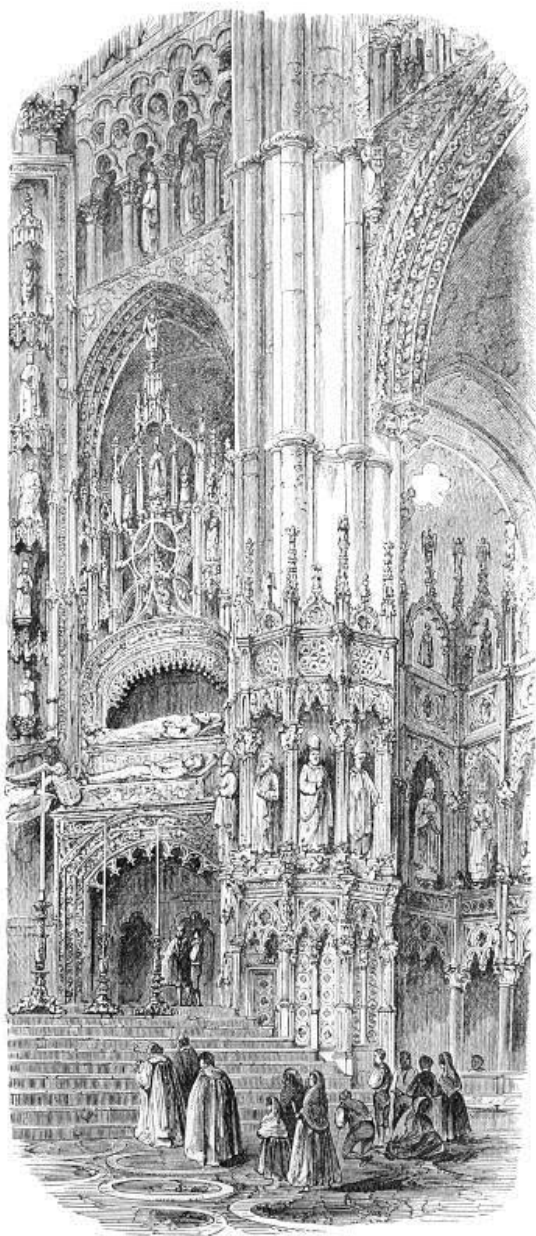
Церковь, на которую собор Толедо больше всего похож в этом плане, находится в Бурже (Гравюра на дереве № [640](#)).

Длина примерно такая же, но французский пример имеет всего 130 футов в ширину по пяти нефам, в то время как испанская церковь имеет 178 футов, так что ее площадь значительно превышает. Нелегко сказать, какой на самом деле была площадь Толедского собора, поскольку мы не можем точно определить, какие из выступов относятся к первоначальному проекту; но мы, вероятно, не сильно ошибемся, оценив ее менее чем в 75 000 квадратных футов. Следовательно, это меньше, чем в Севилье, Милане или Кельне. Он занимает гораздо больше площади, чем Йоркский собор, но значительно превосходит Шартр (68 000 кв. Футов) или любой другой из французских соборов.

Церковь в Толедо обладает тем же недостатком планировки, на который мы обратили внимание при описании церкви в Кельне: она слишком коротка для других своих размеров. Когда французский архитектор из Буржа столкнулся с такой трудностью, он опустил трансепты и таким образом в значительной степени восстановил видимость длины. Архитектор в Толедо не спроектировал свои трансепты в той же степени, что и в Кельне, но они все еще достаточно заметны внутри, чтобы церковь выглядела короткой; но, с другой стороны, сохранив свой свод низким, он многое сделал для восстановления гармонии своего проекта; и вместо 150 футов в Кельне или 125 в Бурже, даже при его большем боковом расширении, высота центрального свода составляет немногим более 100 футов (105?). Следующий придел равен 60, внешний — 35, - пропорция, безусловно, более приятная, чем в Бурже или любом другом пятинефном соборе. Дизайн настолько тщательно французский, что на пересечении нефа и трансептов нет никаких попыток создать кимборио или какой-либо другой купол; но, с другой стороны, расположение хоров в основном испанское, а ширма, окружающая его, является одной из самых великолепных в Испании и одной из самых красивых частей собора.



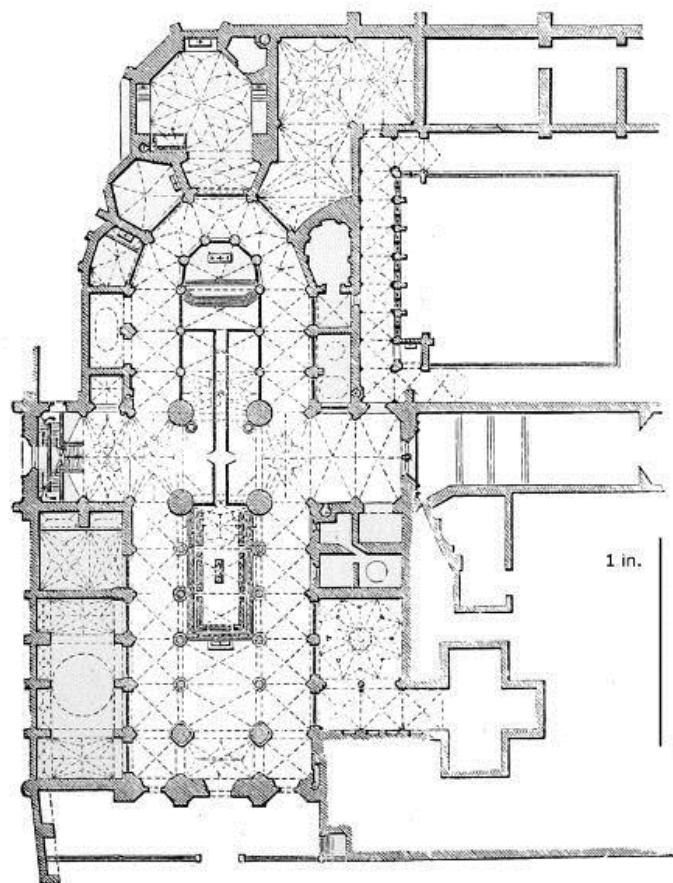
940. План кафедрального собора в Толедо.  
(Из "Архитектурных памятников  
Испании".) Масштаб от 100 футов до 1  
дюйма



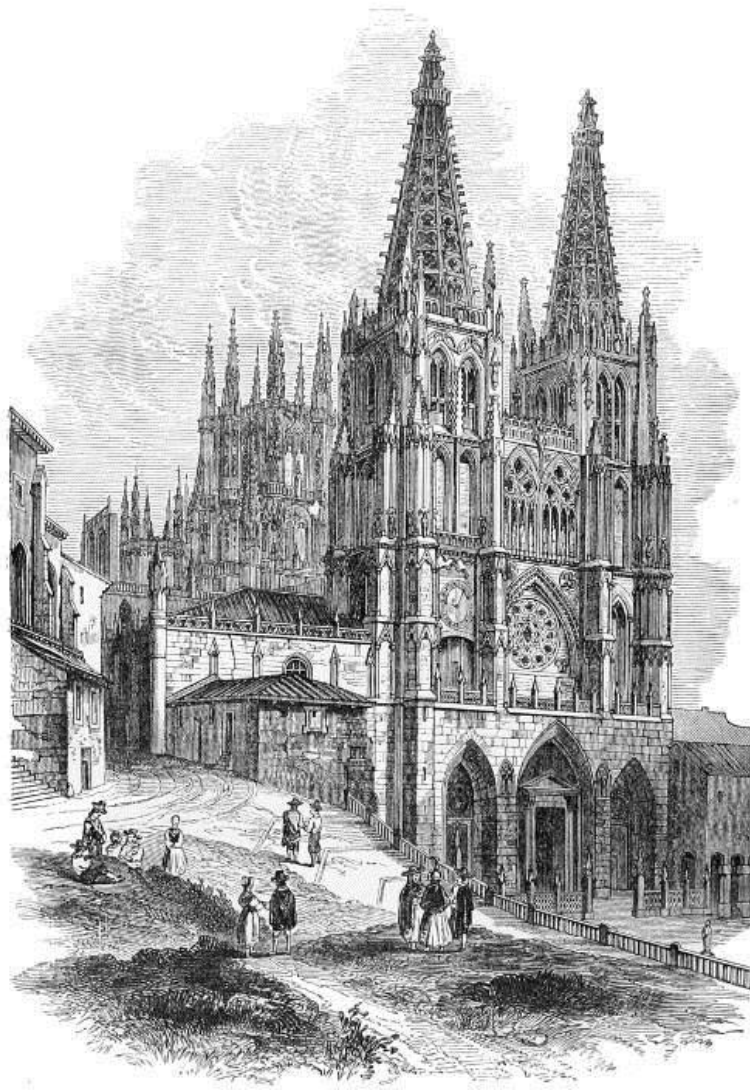
941. Вид на хоры кафедрального собора в Толедо. (С виллы Амиль.)

Происхождение испанской аранжировки хора можно понять, обратившись к плану собора Сан-Кlemente в Риме (гравюра на дереве № [395](#)). Высшее духовенство в первые дни существования Церкви размещалось на беме в пресвитерии. Певцы, чтецы и т.д. Находились на закрытом хоре в нефе. Место для мирян находилось снаружи, вокруг хора. До тех пор, пока ограждающая хоры стена оставалась такой же низкой, как в Риме (около 3 футов), такое расположение не вызывало возражений; но когда его стали использовать, как в Испании, это оказалось исключительно разрушительным для внутреннего эффекта. Во Франции места духовенства находились на хорах за трансептом, и все пространство к востоку от перекрестка было отведено для них, а неф был полностью отдан мирянам. Это было понятное и художественное расположение пространства; но в Испании скамьи духовенства были спроецированы в неф, загораживая перспективу во всех направлениях и сводя на нет его полезность как места для собраний, где миряне могли собираться или к ним обращался епископ или духовенство. Хуже того, он отделял духовенство от главного алтаря и Капилла-Майор, в котором он находился, так что огражденный перилами проход приходилось держать открытым, чтобы они могли проходить туда и обратно.<sup>[451]</sup> Когда испанцы решили, что это правильное литургическое устройство для церкви, будь они людьми искусства, они изобрели бы подходящую оболочку, чтобы вместить ее; но установка такого устройства во французской церкви была ошибкой, которую ничто не могло искупить. Даже тщательно продуманное богатство внешнего вида хора в Толедо не примиряет нас с ним, хотя это, возможно, самый богатый образец своего класса в Европе, и в некоторых частях его орнамента

чувствуется влияние мавританского вкуса, который все еще сохранялся на почве, несмотря на преследования и все попытки искоренить его.



942. План Бургосского собора. (Уменьшен по сравнению с улицей.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

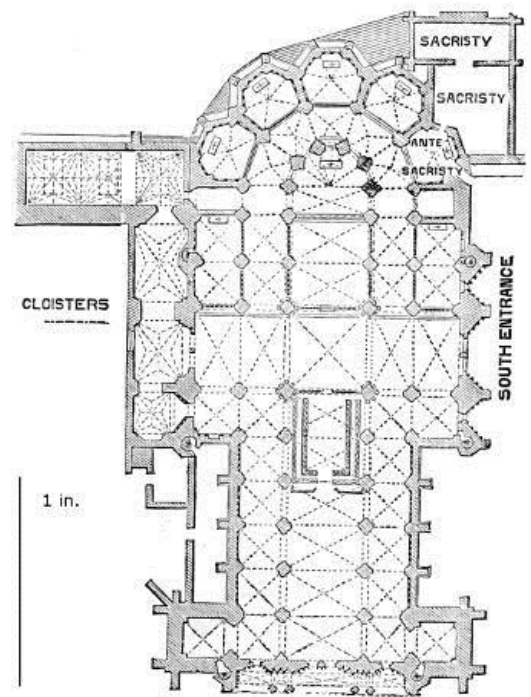


943. Западный фасад Бургосского собора. (Из Шапуи, "Монументальный Мойен-Эгэ".)

Внешний вид этой церкви гораздо менее красив, чем внутренний. Однако она настолько загромождена, что ее с трудом можно разглядеть, а то, что видно, было настолько изменено, что утратило свой первоначальный характер. Северо-западная гранитная башня на фасаде прекрасна, хотя и поздняя (1428-1479) и вряд ли достойна столь величественного здания. Его спутник был возведен в прошлом веке итальянским куполом и как по высоте, так и по дизайну совершенно не сочетается с остальными.

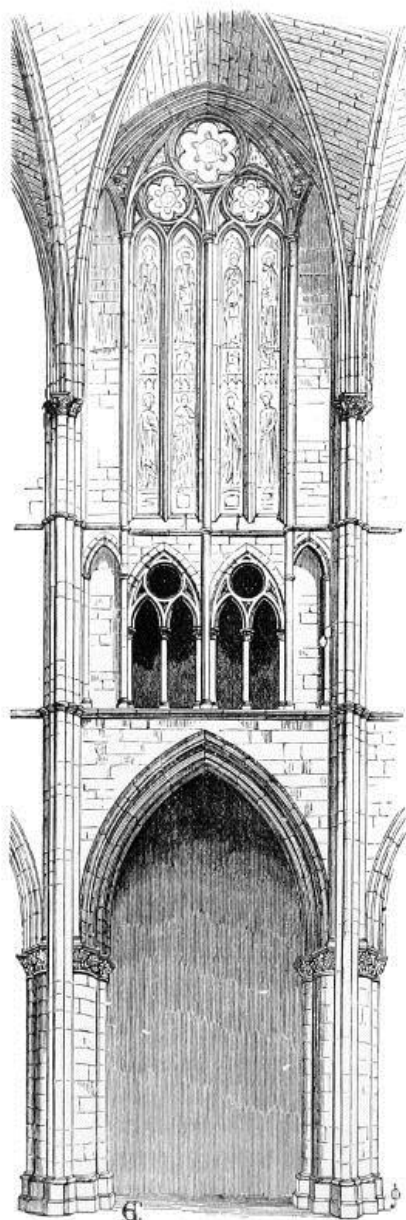


Если в Толедо мы находим благородный интерьер, заключенный в безразличную оболочку, то в Бургосе все наоборот. Несмотря на то, что он намного меньше, поскольку изначально был спроектирован только как 90 футов в ширину и около 310 футов в длину, и все его размеры были пропорционально уменьшены, тем не менее внешне это такой же живописный и эффективный дизайн, какой можно найти где угодно в Европе. Западный фасад (1442), по сути, выполнен в немецком стиле, первоначально состоял из трех порталов, глубоко утопленных и богато украшенных скульптурой, и до сих пор увенчан двумя шпилями ажурной работы, и изысканно пропорционален размерам здания, хотя его детали открыты для критики. Он хорошо поддерживается чимборио, или куполом на перекрестке, хотя это еще более позднее сооружение, возведенное взамен старого купола, который рухнул в 1539 году, и, кажется, было завершено только в 1567 году. За ним снова, на крайнем востоке, возвышается часовня Коннестабиле, возведенная около 1487 года, и хотя она также нечиста в деталях, она красива по очертаниям и приятно сочетается с другими элементами дизайна. Эффекту интерьера очень вредят четыре огромных массива каменной кладки, которые были введены в качестве опор для поддержки чимборио при его перестройке; и которые, с "Коро", воткнутыми, как обычно, в неф, сильно портят внешний вид здания. С другой стороны, богатство деталей Капилья-Майор и часовни Коннестабиле, вместе с разнообразием и продуманностью других часовен, составляют интерьер, настолько поэтичный и живописный, что критик обезоружен и должен признать, что Бургос заслуживает звания романтики в камне, если таковая вообще существует.

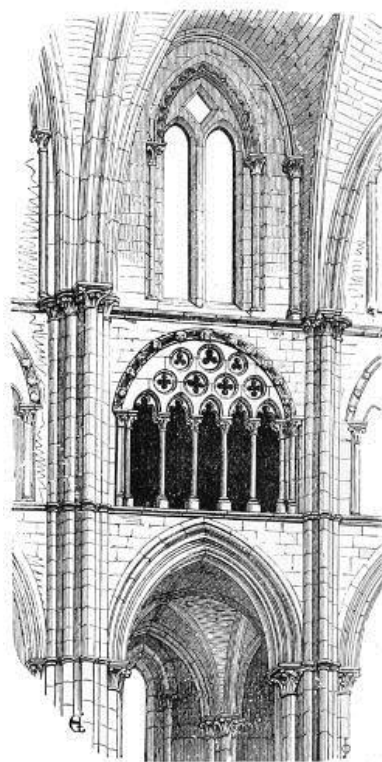


944. План Леонского собора.  
(Уменьшен по сравнению с улицей.)  
Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.





945. Залив Хор, кафедральный собор Леона. (С улицы.)



946. Отсек нефа Бургосского собора.

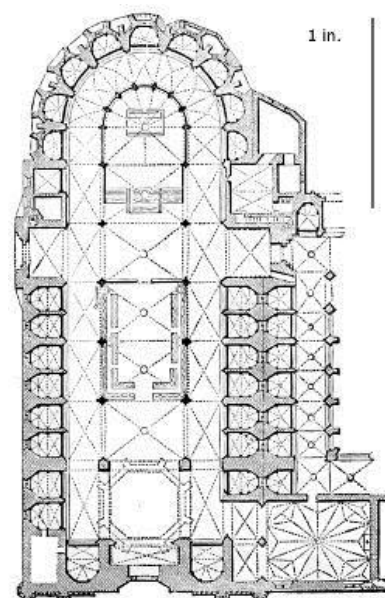
Леон - третья церковь 13 века, дизайн которой, несомненно, был импортирован из Франции. Точная дата ее открытия неизвестна. Мистер Стрит считает, что это произошло примерно в 1250-58 годах, что кажется весьма вероятным, и, возможно, практически завершено около 1305 года. Его размеры мало чем отличаются от бургосских, но он претерпел гораздо меньшие изменения и может быть принят за тип трехнефной базилики, завезенной в Испанию в 13 веке. По расположению арок причала (гравюра на дереве № [945](#)) она очень напоминает Бове, а по размаху церковного убранства она более французская, чем почти любая другая церковь в Испании. Напротив, Бургос (Гравюра на дереве № [946](#)) обладает чертами, которых нет во Франции, такими как округло-дугообразная головка трифория и округлая форма пересекающегося свода верхнего этажа. Узор на окнах верхнего этажа также необычен в такой ситуации, и в целом во всем дизайне чувствуется что-то южное, чего нам не хватает в Леон.

Овьедо - еще один пример того же класса, и в целом можно сказать, что все испанские соборы, строительство которых было начато в первой половине 13 века, более или менее отчетливо французские по дизайну. Но испанцы снова освободились от своих хозяев и к концу столетия и в течение следующего возвели класс церквей с широкими нефами и широко расставленными простенками, которые были очень непохожи ни на что, что можно было найти во Франции; и, если их нельзя считать оригинальными, их сходство следует искать скорее в Италии, чем к северу от Пиренеев.

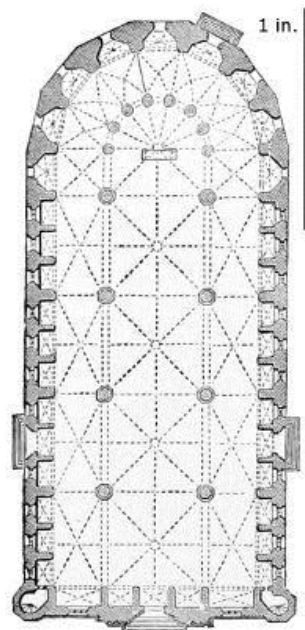
Среди этих церквей наиболее примечательной группой является та, что все еще существует в Барселоне. Похоже, что в 14 веке в этом городе был период большого процветания, когда кафедральный собор и другие церкви были перестроены с большим великолепием, и с особым упором на удобство мирян, в отличие от литургических нужд духовенства. Строительство собора, по-видимому, было начато около 1298 года и было довольно далеко продвинуто в 1329 году. Его внутренняя длина составляет около 300 футов, ширина, за исключением боковых часовен, около 85 футов, так что это небольшая церковь, но она примечательна легкостью и широким расстоянием между опорами и в целом элегантностью деталей. Если смотреть с чисто эстетической точки зрения, в нем нет ни величия, ни торжественности более старого и солидного стиля; но мрачность и величие не являются необходимыми атрибутами городской церкви, и там, где жизнерадостность в сочетании с элегантностью считаются уместными, мало примеров, более полно отвечающих этим условиям, чем эта церковь. Значительный эффект достигается за счет того, что контрфорсы нефа были спроектированы изначально, как это часто бывало на Юге Франции, поскольку внутренние элементы и маленькие окна не видны в общей перспективе. Это создает необходимый видимость прочности, которой центральным опорам довольно не хватает, в то время как повторение боковых часовен, по две в каждом пролете, создает ту перспективу, которой не обеспечивает большое расстояние между центральными опорами. В целом дизайн кажется очень тщательно проработанным, и результат более удовлетворительный, чем в большинстве испанских церквей.

Система, которая была внедрена в этом соборе, была продвинута на шаг вперед в Sta. Maria del Mar (1328-1383). Там центральный свод был сделан квадратным и четырехсторонним, как это часто бывало в Италии; свод нефов был продолговатым, в точности противоположным принципу, принятому на Севере Европы. Опять же, однако, равновесие в некоторой степени восстанавливается за счет того, что в каждом отсеке есть по три боковых часовни, хотя эффект был бы лучше, если бы они были глубже и важнее. Такой дизайн неуместен, когда хор обязательно вводится для отделения духовенства от мирян, но для конгрегационалистской церкви он превосходит большинство других дизайнов средневековья.

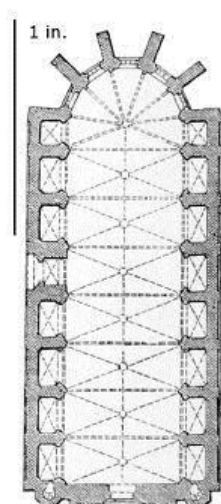
Третья церковь, штат Огайо. Мария дель Пи (1329-1353) продвигает этот принцип на шаг дальше — на этот раз, однако, очевидно, заимствованный из таких церквей, как церкви Альби (гравюра на дереве № [568](#)) или Тулузы (гравюра на дереве № [569](#)). Это было выполнено с предельной простотой. Внутренняя длина пролета составляет почти 200 футов, ширина пролета превышает 50 футов. Такая церковь легко могла бы вместить 2000 верующих, сидящих так, чтобы все могли видеть и слышать все происходящее. Хотя в нем может отсутствовать некоторые из тех поэтических элементов, которые так очаровывают наши северные церкви, в дизайне есть простое величие, которое компенсирует потерю.



947. План кафедрального собора Барселоны. (Уменьшен по сравнению с улицей.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



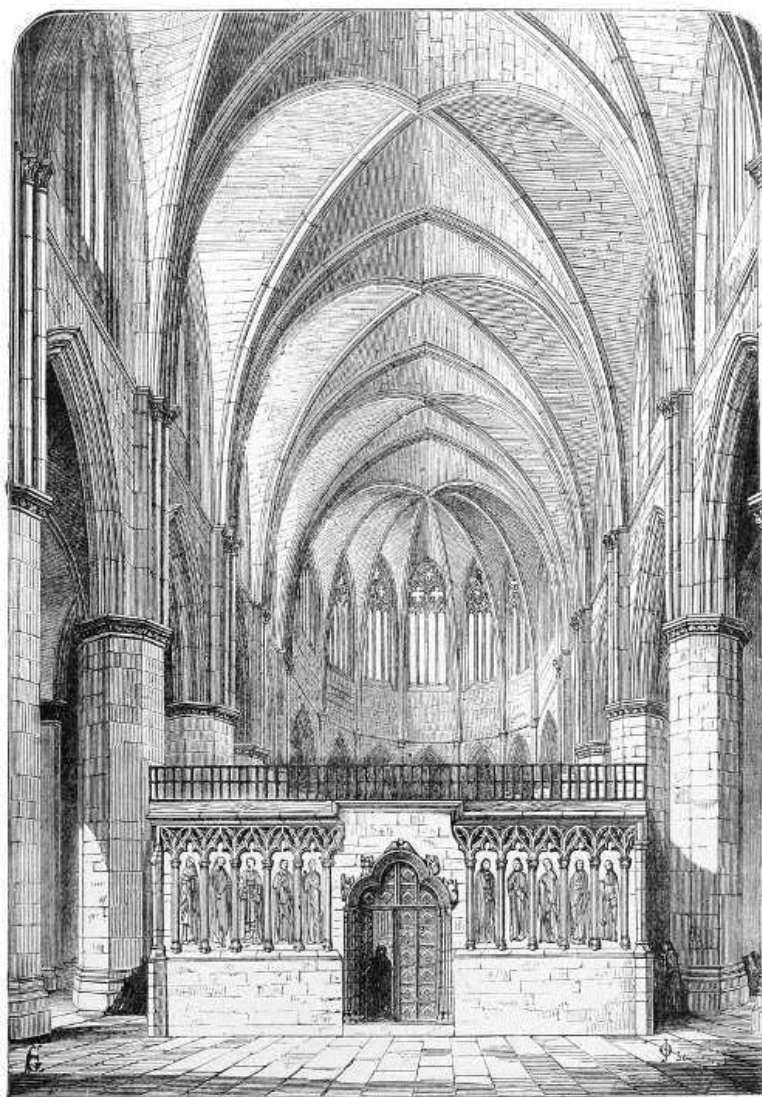
948. Sta. Maria del Mar, Barcelona. (С улицы.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



949. Sta. Maria del Pi, Barcelona. (С улицы.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Церковь (гравюра на дереве № [950](#)) в Манресе очень похожа по дизайну, поэтому Sta. Марию дель Мар отнесло всего на шаг дальше, причем в неправильном направлении. От стены до стены он имеет 100 футов в ширину и 200 футов в длину и, таким образом, настолько сравнительно короток, что мы упускаем перспективу, которая является большим очарованием северных соборов. Тем не менее, если бы центральный проход не был загорожен хорами, как это обычно бывает в Испании, это была бы очень благородная церковь. Его центральный проход, ширина которого составляет 56 футов, был бы очень благородным местом собрания для прихожан. В то же время в его деталях и расположении апсиды есть простота и уместность, которые редко кому удавалось превзойти, и в то же время они характерны для Испании.

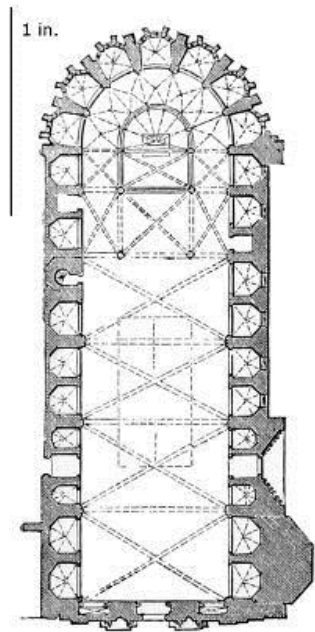




950. Интерьер коллегиальной церкви, Манреса. (С улицы.)

Испанцы, однажды уловив идею этих просторных сводчатых залов и найдя способы их возведения, распространили этот принцип далеко за пределы чего-либо по эту сторону Пиренеев. Их самая успешная попытка в этом направлении была предпринята в Хероне. Хоры церкви обычного французского образца были возведены там в начале 14 века (1312?), Но они оставались незаконченными до 1416 года, когда после долгих консультаций было решено выполнить проект некоего Гильермо Боффи, который предложил добавить неф без колонн той же ширины, что центральный и боковые нефы хора. Как видно из плана, он состоит из зала практически из двух квадратов, ширина которого составляет 73 футов, длина - 160 футов. Учитывая, что 40 футов - это примерно нормальная ширина нефов крупнейших французских и английских соборов, такой пролет является гигантским, хотя с внутренними контрфорсами боковых часовен он не представлял большой сложности при строительстве. Действительно, когда мы вспоминаем, что в своих сводчатых залах римляне приняли 83 футов (т. i, стр. [331](#)) в качестве нормального пролета своих пересекающихся сводов, нас должна удивлять не столько их новизна или механическая смелость, сколько их соответствие христианскому богослужению. Как и следовало ожидать, в соединении этих двух конструкций есть небольшая неловкость. Легко понять, какие возможности предоставлял восточный конец большого нефа истинному художнику, и как северный архитектор воспользовался бы ими и с помощью балдахинов, статуй или живописи

превратил бы его в шедевр декора. Ожидать такого в Испании слишком сложно; но, вероятно, это было изначально расписано или, по крайней мере, предполагалось. Иначе почти невозможно понять отсутствие струнных дорожек или архитектурных обрамлений повсюду. Но даже в нынешнем виде церковь в Хероне следует рассматривать как один из самых удачных проектов Средневековья и один из самых оригинальных в Испании.

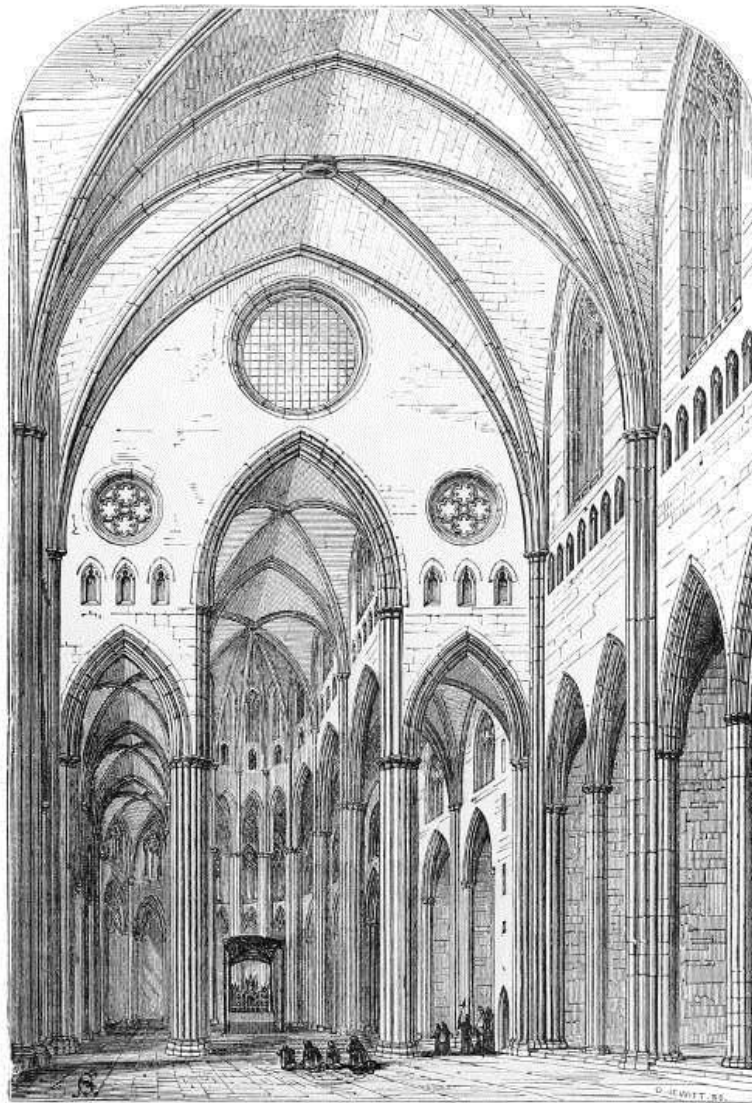


Чимборио несколько вышел из моды на Севере Испании в 15 веке, и с такими очень широкими нефами его стало не только сложно построить, но и несколько неуместно.

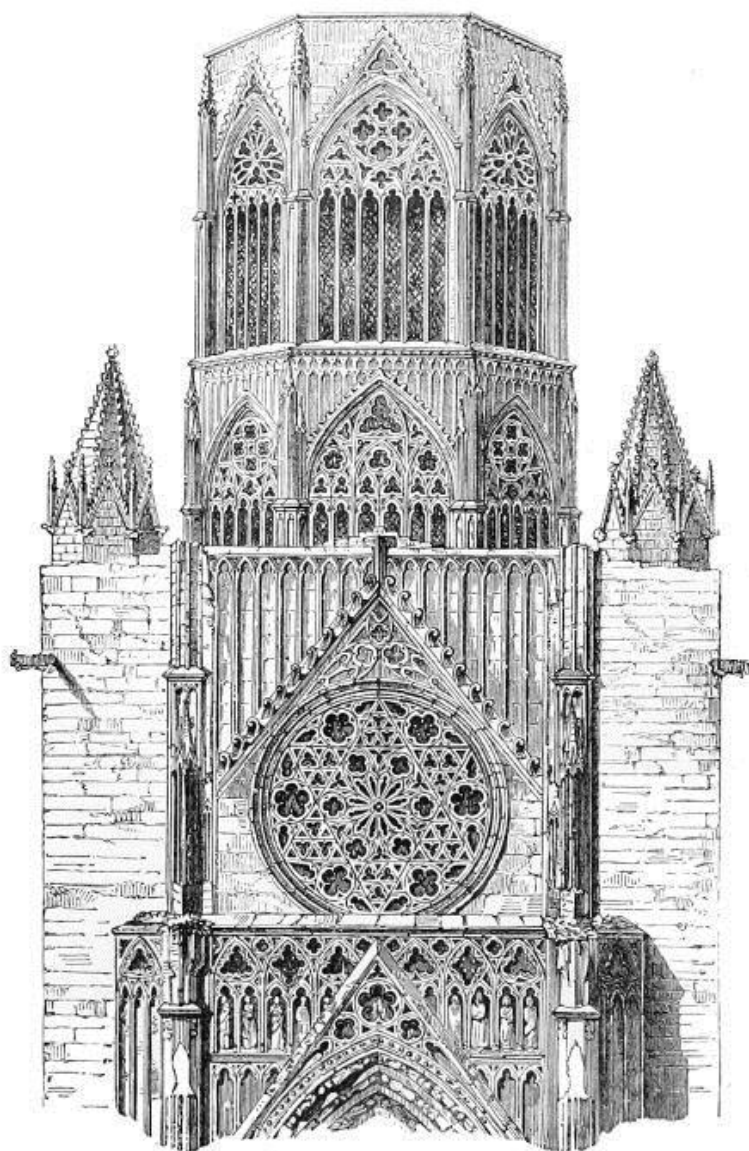
До сих пор существуют образцы, например, в Валенсии (Гравюра на дереве № [953](#)), которые, по крайней мере внешне, являются очень благородными предметами. Церковь в Валенсии, по-видимому, была возведена в 1404 году, и, вероятно, первоначально предполагалось добавить к восьмиугольнику шпиль или какую-нибудь внешнюю крышу. Завершенная таким образом башня стала бы благородной центральной деталью любой церкви, хотя и не столь совершенной по дизайну, как у старого собора в Саламанке (Гравюра на дереве № [935](#)).

951. План собора в Жероне. (Уменьшен с высоты улицы до 100 футов и 1 дюйма)





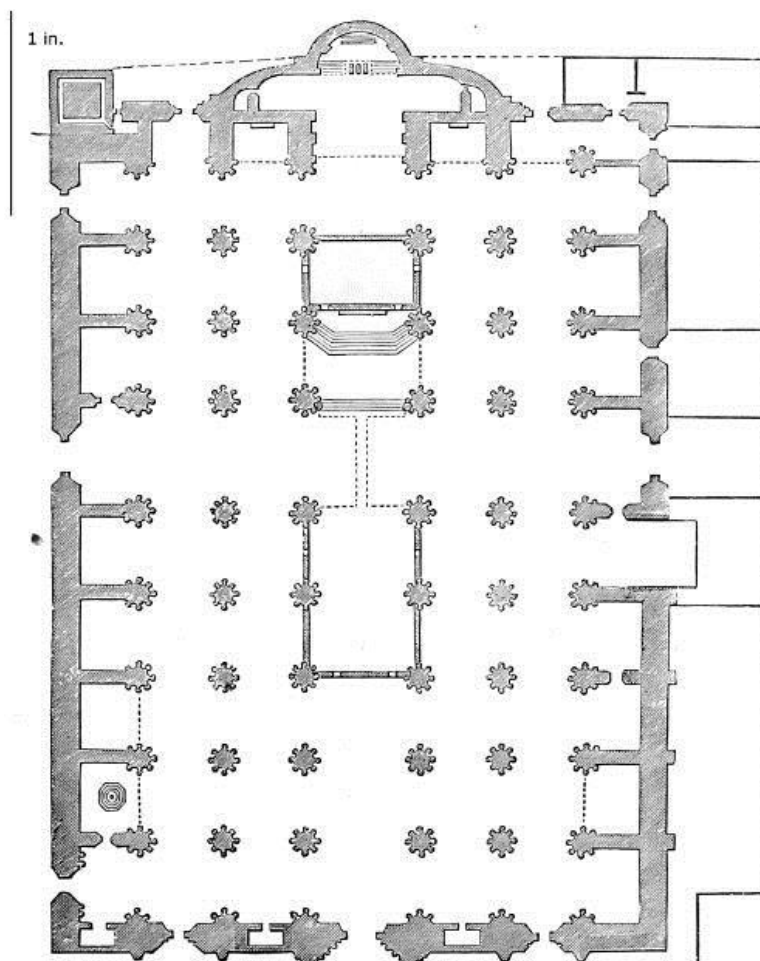
952. Интерьер собора в Жероне, обращенный на восток. (С улицы.)



953. Чимборио из кафедрального собора в Валенсии. (Из Шапуи.)

Примерно того же возраста (1401 год) находится великий кафедральный собор Севильи, самый большой и в некоторых отношениях величественный из средневековых соборов. Однако его планировку вряд ли можно назвать готической, поскольку он был возведен на месте Мечети, которое было расчищено, чтобы освободить для него место, и имел точно такие же размеры в плане (Гравюра на дереве № [954](#)). Он состоит из параллелограмма размером 415 на 298 футов, за исключением часовни за алтарем, которая является пристройкой в стиле чинкве-ченто. Таким образом, он занимает около 124 000 кв. футов территории, что более чем на треть превышает кафедральный собор в Толедо (75 000) и больше, чем Милан (108 000 кв. футов), который, после Севильи, является крупнейшим из средневековых творений. Центральный проход имеет ширину 56 футов от центра до центра колонн, боковые проходы - 40 футов, в точном соотношении 7 к 10, или стороны равнобедренного прямоугольного треугольника к гипотенузе. Как будет объяснено ниже, это пропорция, достигнутая в результате введения восьмиугольного купола в центре здания, хотя, возможно, она возникла здесь из-за существования восьмиугольного дворика в центре мечети; но, как бы то ни было, это гораздо более приемлемая пропорция, чем двойные размеры, обычно принятые готическими архитекторами, и, вероятно, самая

приятная из всех, которые когда-либо были достигнуты. К сожалению, ни одна секция собора не была опубликована, но говорят, что неф достигает 145 футов в высоту, а боковые нефы, похоже, находятся в такой же приятной пропорции к нему по высоте, как и в плане, так что, хотя это и отличается от общепринятых представлений о том, каким должен быть готический дизайн, это изобретение, которое вполне заслуживает дальнейшего развития. Возможно, так оно и было бы, если бы не было так поздно. Собор был закончен только около 1520 года, когда собор Святого Петра в Риме был значительно продвинут вперед.



954. План собора в Севилье. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Архитектор этого благородного здания неизвестен, но, вероятно, он был немцем, действовавшим под влиянием Испании, поскольку в Милане мы находим немца, выполняющего итальянский дизайн именно с той примесью иностранного чувства, которое, кажется, преобладает в Севилье. Однако, когда мы рассматриваем то, что было сделано в Барселоне незадолго до этого или в Сеговии вскоре после этого, нам вряд ли стоит удивляться, если испанский архитектор действительно построил и этот собор. Те черты, которые для нас имеют чуждый аспект, на самом деле могут быть особенностями, навязанными ему необходимостью подогнать свою церковь под очертания мечети, и в андалузской архитектуре могут быть формы, заимствованные из мавританских образцов, с которыми мы не так знакомы, как с теми, которые северные провинции заимствовали из Франции. Но, как бы то ни было, Испания вполне может гордиться обладанием собором, который, безусловно, является самым большим из соборов Средневековья, а также гораздо более оригинальным по дизайну, чем Толедский или любой другой, построенный под

французским влиянием. Эти замечания относятся только к интерьеру. Внешне он так и не был достроен, а те части, которые закончены, были возведены настолько поздно в этом стиле, что их детали далеки от приятных по форме или конструктивно уместных.

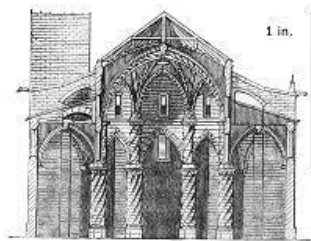
### Поздняя ИСПАНСКАЯ ГОТИКА.

Последний этап испанской готики был не менее замечательным, чем предшествовавшие ему, и, возможно, более оригинальным. В то время, когда другие континентальные страны обращали свое внимание на внедрение классических стилей, Испания все еще цеплялась за старые традиции и фактически начала строить готические соборы в 16 веке. Новый собор был спроектирован в 1513 году для Саламанки, чтобы заменить старый; и еще один, очень похожий как по размерам, так и по стилю, был начат в Сеговии в 1523 году.<sup>[452]</sup> Обе эти церкви практически пятинефные, но поскольку у них три свободных нефа и два ряда часовен между внутренними контрфорсами, что составляет общую внутреннюю ширину 160 футов при внутренней длине в два раза большей, к их внутренним пропорциям нельзя придраться. Но их деталям хочется той чистоты и подчиненности, которые были так характерны для более ранних стилей.

Однако их великая особенность заключается в чрезвычайном богатстве и проработанности их сводов. В этом отношении они больше напоминают Сен-Жак, Льеж (гравюра на дереве № [681](#)) и некоторые поздненемецкие церкви, чем что-либо более близкое к дому. Но откуда бы ни происходила практика такого украшения сводов на столь позднем этапе, она разительно контрастирует с тем, что делалось на более ранних стадиях развития стиля.

Одним из недостатков испанской архитектуры, после самых ранних образцов округло-арочных форм, является бедность ее сводов. В целом они похожи на французские; но из-за огромного распространения, которого они достигли в Жероне, Манресе и других местах, одно тонкое ребро в центре и отсутствие какого-либо ребристого гребня ощущаются более болезненно, чем даже во французских образцах. Когда в 16 веке архитекторы попытались устранить этот дефект, это было сделано не так, как в Англии, с помощью конструктивных линий, представляющих арки, а с помощью волнистых изогнутых линий, причудливо разбросанных по своду, который таким образом, безусловно, обогатился, но вряд ли можно сказать, что был украшен.

В одном или двух случаях архитекторы поздней готики стремились внедрить новые принципы, возможно, не в лучшем вкусе, но все же настолько яркие, что заслуживают внимания. В церкви в Виллене (1498-1511), например, все колонны украшены спиральными каннелюрами, выполненными настолько смело, что они очень эффектны; и поскольку этот спиральный орнамент последовательно прослеживается по всему дизайну, а детали достаточно массивны, чтобы не выглядеть вследствие этого ослабленными, следует признать, что весь дизайн в целом приятен и оригинален.



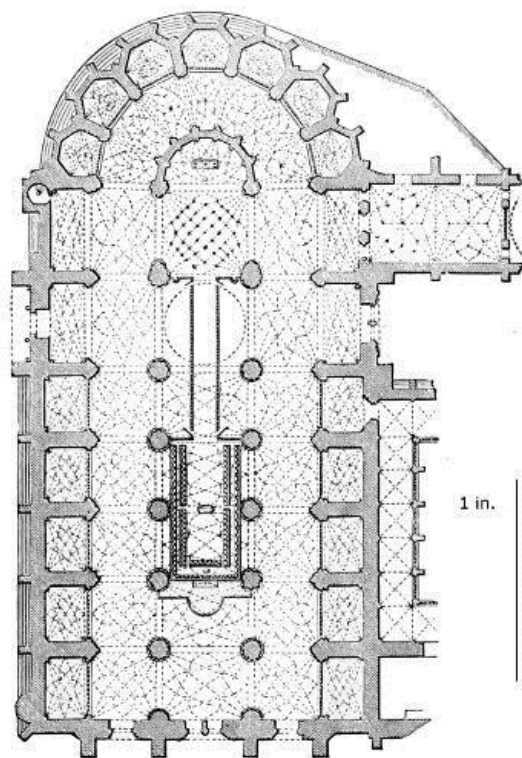
956. Фрагмент церкви в Вильене.  
(Из 'Пн. Арх. д'Эспана'.) Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

Экстерьеры этих церквей 16 века имеют гораздо более современный вид, чем их интерьеры. Поскольку контрфорсы являются внутренними, внешние стены идеально ровные, обычно заканчивающиеся карнизом, более или менее классическим по дизайну. Окна часто без ажюра и украшены балконами, а ренессансные орнаменты часто смешиваются с готическими в

манере, скорее живописной, чем конструктивной. Временами, однако, они демонстрируют такой великолепный буйство фантазии, что невозможно не восхищаться, хотя в то же время мы чувствуем, что было бы ересью по отношению к принципам корректной критики утверждать, что такой стиль был законным.

Среди второстепенных памятников той эпохи, пожалуй, самым примечательным является церковь или капелла Сан-Хуан-де-лос-Рейес в Толедо, построенная Фердинандом и Изабеллой как усыпальница для самих себя, хотя и не использовавшаяся для этой цели. Таким образом, это точная копия нашей часовни Генриха VII и церкви в Бру в Брессе. Поскольку его основатели на момент его возведения были одними из самых богатых и преуспевающих государей Европы, все, на что было способно богатство, - это расточительно расходовать его на украшение. Он такой же богатый, как наш пример, и богаче французского. Но, в целом, пальма первенства должна быть присуждена английскому архитектору. В Вестминстере больше конструктивного мастерства, и конструкция выражена лучше, чем в Толедо или Бру; хотя трудно не чувствовать, что деньги во всех этих случаях можно было бы лучше потратить на более широкий и чистый стиль искусства.

Некоторые части церкви Сан-Мигель в Хересе превосходят даже эту по богатству и проработанности орнамента и превосходят все, что можно найти в Северных соборах, за исключением скиний некоторых гробниц или ширм некоторых часовен. В них он всегда наносится на небольшие и просто декоративные детали. В Испании это часто распространено на всю церковь, и таким образом, то, что в простой второстепенной детали было бы прекрасно, в таком масштабе становится утомительным и определенно находится в очень дурном вкусе.



955. План собора в Сеговии.  
(Уменьшен с улицы.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Было бы утомительно пытаться перечислять или описывать другие соборы Испании или многочисленные монастырские или коллегиальные церкви, многие из которых все еще используются, а их монастырские постройки почти достроены. В этом отношении Испания почти так же богата, как Франция; в то время как она обладает, пропорционально своему населению, большим количеством важных приходских церквей, чем эта страна, хотя и уступает в этом отношении Англии. По-видимому, миряне в средние века играли более важную роль в испанской церкви, чем к северу от Пиренеев, и поэтому тенденция архитектуры заключалась в том, чтобы обеспечить их размещение. Если, однако, какое-либо подобное чувство тогда и существовало, то оно было тщательно подавлено инквизицией после падения Гранады. Было бы, однако, интересно проследить его происхождение и попытаться установить причину, по которой он возник. Было ли это из-за того, что арийская кровь готов была тогда более распространенной, и что иберийская раса с тех пор стала более доминирующей? Какова бы ни была причина, это одна из тех проблем, на которые архитектура может надеяться пролить некоторый свет и на которые, следовательно, наиболее желательно обратить внимание архитекторов.

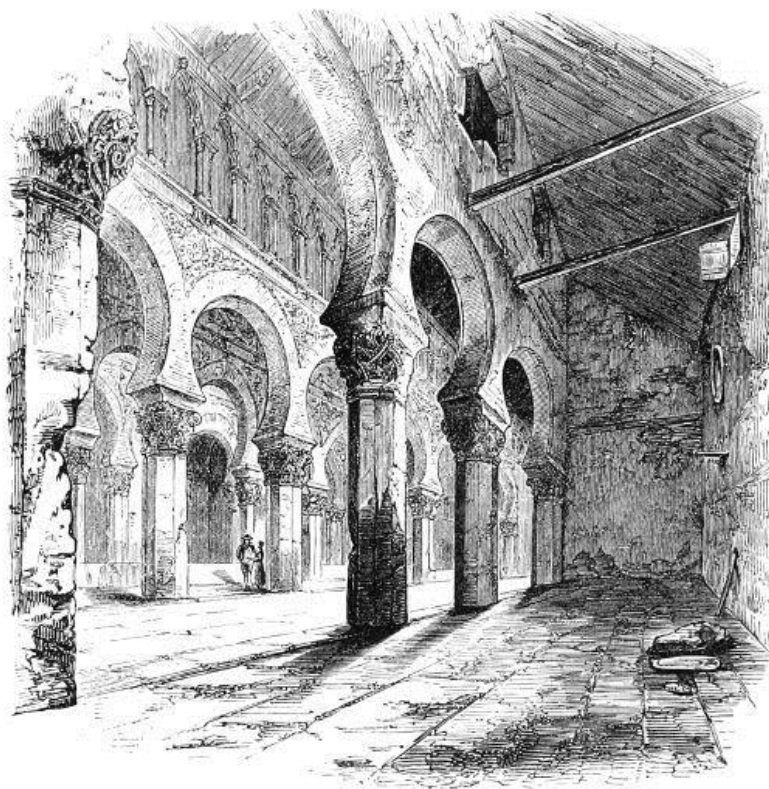
### Стиль МОРЕСКО.

В то время как готические церкви возводились под французским влиянием на севере и в центре Испании, на юге под мавританским влиянием развивался другой стиль, который в руках более артистичных людей, чем испанцы, мог бы стать таким же красивым, как любой другой в Европе. Однако ему не удалось достичь чего-либо похожего на завершенность, прежде всего потому, что испанцы были неспособны разработать какие-либо художественные формы, но также, возможно, потому, что две расы возненавидели друг друга, а доминирующий народ возненавидел все, что принадлежало тем, кого они так жестоко преследовали.

Если бы мы больше знали об этнических отношениях мавров, завоевавших Испанию в VIII веке, мы, возможно, смогли бы предположить, могли ли такие непохожие родители произвести на свет фертильный гибрид. Однако представляется несомненным, что мавры не принадлежали ни к какой туранской расе, иначе были бы найдены следы их гробниц; но ничего подобного не существует. Они также не принадлежали ни к одной из великих строительных рас, поскольку за все время своего пребывания в Испании не проявили ни конструктивных способностей, ни умения составлять планы, ни стремления к архитектурному великолепию. Но они были богатыми, роскошными и утонченными людьми, обладавшими врожденным знанием цвета и тонким восприятием красоты форм и деталей. На самом деле они были одними из самых совершенных орнаменталистов, с которыми мы знакомы, но они не были архитекторами. Если бы жители Толедо 11 века были французами или какой-либо кельтской расой, сочетание их конструктивного мастерства со вкусом мавров к деталям вряд ли привело бы к самым счастливым результатам. Как бы то ни было, после нескольких слабых усилий стиль вымер, но не без того, чтобы оставить несколько очень замечательных образцов архитектурного искусства, хотя и в небольшом масштабе. Кроме того, они были сделаны только из скоропортящейся штукатурки, которая, хотя и хорошо подходит к стилю мавров, является материалом, который никогда бы не использовал ни один архитектор.

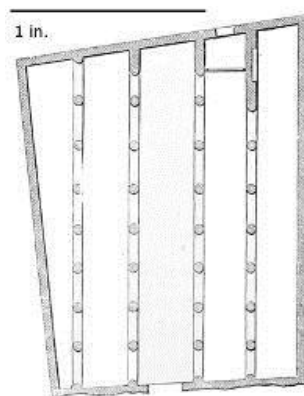


Как и следовало ожидать, основные образцы этого стиля можно найти в Толедо или его окрестностях, но образцы существуют почти в каждой провинции Испании вплоть до самых корней Пиренеев, и его влияние часто ощущается в чрезвычайном богатстве орнамента, которому часто предавались испанские архитекторы, даже когда выражали себя в деталях готики или ренессанса.



958. Sta. Maria la Blanca. (С виллы Амиль.)

Среди примеров в Толедо двумя лучшими интерьерами, по-видимому, являются церковь Святого Петра. Мария ла Бьянка и церковь Нуэстра-сеньора-дель-Транзито, первоначально построенные как синагоги, хотя впоследствии приспособленные для христианских целей. Говорят, что первый был возведен в 12 веке и был присвоен христианами в 1405 году. Как видно из плана, это неправильный четырехугольник, примерно 87 на 65 футов в ширину по центру, разделенный на пять проходов восьмиугольными опорами, поддерживающими арки для подков. Над ними теперь проходит то, что можно назвать слепой историей, хотя кажется, что свет изначально пропускаться через прорези в ней. Объекты настолько непохожи, что трудно провести четкое сравнение между синагогой и современной готической церковью тех же размеров; но можно с уверенностью сказать, что если северный стиль величественнее по замыслу, то он гораздо элегантнее в деталях: существенное различие заключается в том факте, что готический стиль всегда имел или стремился иметь свод и, следовательно, заставлял архитекторов работать и думать — сама сложность задачи, таким образом, является причиной его успеха. Сарацины в Испании, напротив, никогда не пытались построить свод или купол, но всегда довольствовались простой деревянной крышей, не требующей изобретательности при проектировании и не думающей о том, как превратить ее механические требования в художественную красоту. Мавританские архитекторы умели играть со своим стилем и, следовательно, создавали завораживающую элегантность деталей; готические архитекторы, напротив, были вынуждены работать как



957. Sta. Maria la Blanca. (От 'Пн. Арх.')  
Масштаб от 50 футов  
до 1 дюйма.

мужчины, и их результат отвечает нашим высшим интеллектуальным потребностям; хотя при этом они часто пренебрегали лоском и легким изяществом стиля, которые так приятны в полуазиатском искусстве Юга Испании.

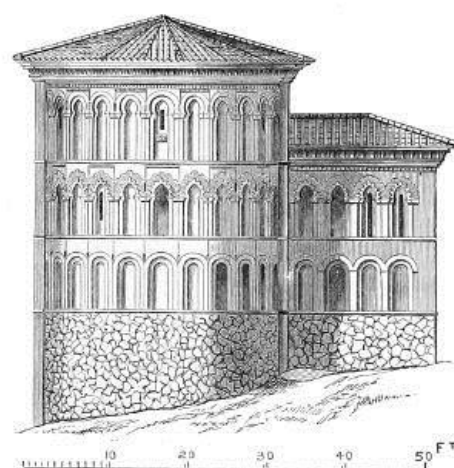
Другая синагога — дель Транзито - как нам известно, была построена в 1366 году. Это просто большая комната приятных пропорций, стены которой простые и массивные примерно на три четверти своей высоты. Над этим расположен этажерка, пропускающая свет таким образом, что это особенно приятно в жарком климате. Крыша деревянная, той формы, которая в Испании называется *Artesinado*, поскольку представляет собой нечто в виде перевернутого желоба со спаренными поперечными балками, так что, несмотря на элегантность деталей, она не имеет конструктивных достоинств, и все зависит от ее эффекта, <sup>[453]</sup> как и все мавританские работы в Испании, от ее декоративных деталей.

Все известные нам церкви в этом стиле относятся к периоду между падением Толедо (1085) и Гранады (1492). В то время мавры были еще достаточно могущественны, чтобы их уважали и терпели их искусство. После их изгнания из своего последнего оплота страх был устранен, фанатизм восторжествовал, и последовали преследования не только людей и их религии, но и всего, что напоминало о них.

Возможно, что некоторые более крупные и важные церкви, чем те, которые мы находим сейчас, были возведены в этот период в таком стиле; но если это так, то они погибли. Одна из крупнейших в Толедо, Сан-Бартоломео, имеет апсиду (гравюра на дереве № [959](#)) диаметром немногим более 30 футов, а другие, такие как Санта-Фе, Санта-Леокадия, Сан-Эухенио или Санта Исабель, все меньше, только святая Урсула имеет примерно те же размеры, что и Святой Бартоломео.

Оформление апсиды последней дает четкое представление о стиле деталей, принятом в этих церквях. Для кирпичной архитектуры это особенно уместно. Он пропускает больше или меньше света, в зависимости от того, что может потребоваться. Его венчает карниз приятного профиля, и в целом он проще и лучше, чем многоопорные и остроконечные апсиды готических архитекторов.

Более живописный пример, хотя и не такой чистый, как приведенный выше, находится в маленькой часовне Хуманехос в Эстремадуре (Гравюра на дереве № [960](#)). Как видно из гравюры на дереве, в его окнах есть узор 13 века, что указывает на его дату, а также выдает его происхождение, и, если бы не это, его можно было бы принять почти за образец чисто сарацинской архитектуры.



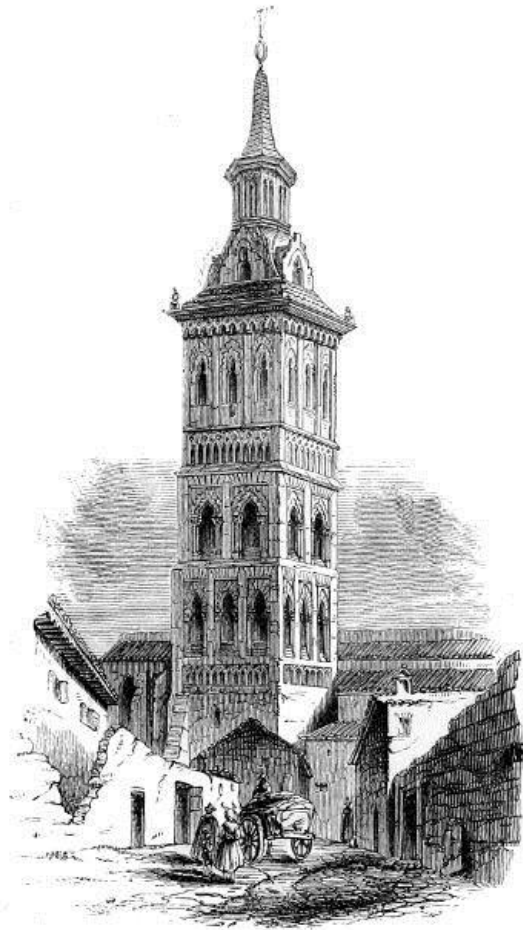
959. Апсида Святого Бартоломео. (Из 'Пн. Арх.')  
Масштаб от 25 футов до 1 дюйма.



960. Часовня в Хуманехосе. (С виллы Амиль.)

Это в еще большей степени относится к прекрасной часовне в монастыре Уэльгас, недалеко от Бургоса, которая, если бы не некоторая готическая растительность 14 века, появившаяся там, где ее почти не видно, могла бы легко сойти за фрагмент Альгамбры. То же самое можно сказать и о многих частях церквей Севильи. Например, апсида Ла Ферия и доминиканская церковь в Калатаюде выполнены исключительно в этом стиле и являются самыми красивыми и продуманными образцами в своем классе.

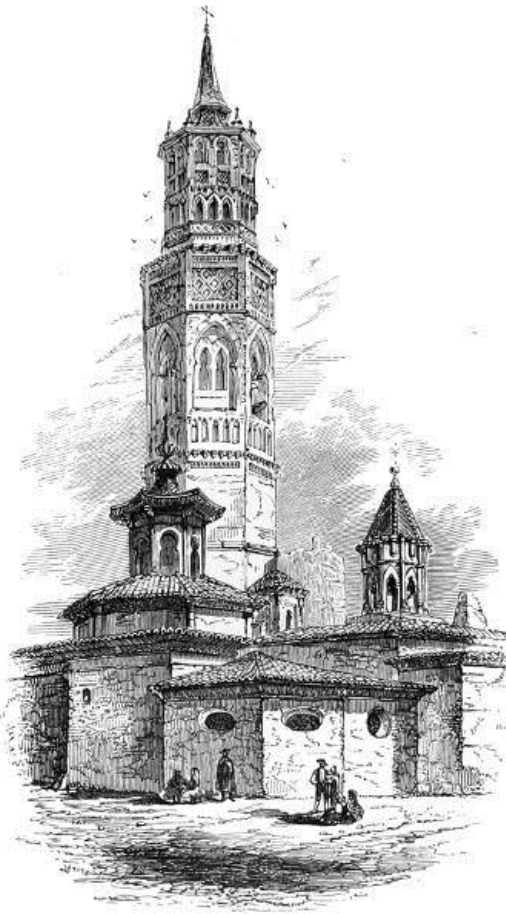
Очень приятные примеры приспособления мавританского искусства к христианским целям можно найти в различных церквях по всей Испании. Башня Святого Романа в Толедо<sup>[454]</sup> является очень приятным и чистым примером стиля, но не таким живописным и не таким характерным, как башня в Ильескасе (гравюра на дереве № 961), недалеко от Мадрида, которая, хотя и существенно отличается от любой готической колокольни, все же в каждой части спроектирована соответствующим образом и, несмотря на ярко выраженные горизонтальные линии, ни в коем случае не лишена того стремительного характера, которым так восхищается готика. шпили.



961. Башня в Илескасе. (С виллы Амиль.)

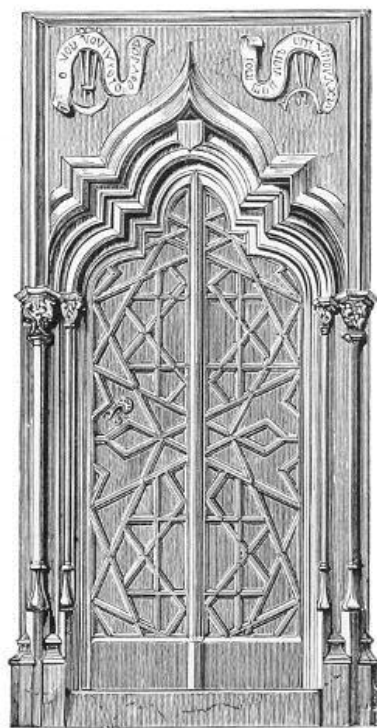
Другим замечательным примером является башня и крыша церкви Святого Павла в Сарагосе. Это настолько не похоже ни на что другое в Европе, что могло бы сойти за церковь в Крыму или степях Татарии. Как если добавить к его внешнему виду, черепица на крыше окрашена и покрыта глазурью, что делает контраст с готическим искусством более сильным, чем даже тот, который представлен в деталях и формах архитектуры.

Башня церкви Святого Томе в Толедо настолько совершенна в мавританском стиле во всех своих деталях, что, если бы не ее форма, ее с таким же успехом можно было бы отнести к образцам мавританской или мосарабской архитектуры. По всей Испании есть много представителей того же класса, которые, несомненно, были возведены христианами. Как в этой стране, так и на Сицилии никогда нельзя с уверенностью предположить, что, поскольку стиль здания мавританский, даже чисто мавританский, строение должно относиться ко времени, когда мавры владели страной, или к счастливому периоду, если таковой существовал, когда более чем обычно терпимое правление позволяло им возводить здания для себя под властью своих христианских завоевателей.



962. Сент-Пол, Сарагоса. (С виллы Амиль.)

Иногда мы находим мавританские детали вперемешку с деталями готической архитектуры, неизвестными нигде, как, например, в дверном проеме на гравюре на дереве № [963](#) из дома Аблала в Валенсии. Деревянная отделка выполнена в чисто мавританском стиле, каменная кладка в стиле плохой неконструктивной готики поздних испанских архитекторов, в целом образуя сочетание, скорее живописное, чем красивое, по крайней мере, с архитектурной точки зрения.



963. Подъезд из Валенсии. (Из Шапуи.)



### ГЛАВА III.

#### ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

##### Содержание.

Монастырские постройки—Муниципальные здания—Замки.

##### МОНАСТЫРСКИЕ ПОСТРОЙКИ.

Как уже упоминалось, к большинству великих церквей, описанных выше, были пристроены монастырские учреждения, соизмеримые с ними по достоинству и украшенные в равной степени. В большинстве из них тоже были капитулы, как правило, квадратные сводчатые помещения, не равные по оригинальности или великолепию английским, но значительно превосходящие все, что можно найти во Франции. Наиболее декоративной частью из них, как правило, является ширма из тройных арок, с помощью которой они открываются в монастырь. Внутри они сейчас в целом простые, но, возможно, когда-то были украшены деревянными стойлами и мебелью, которые с тех пор исчезли.

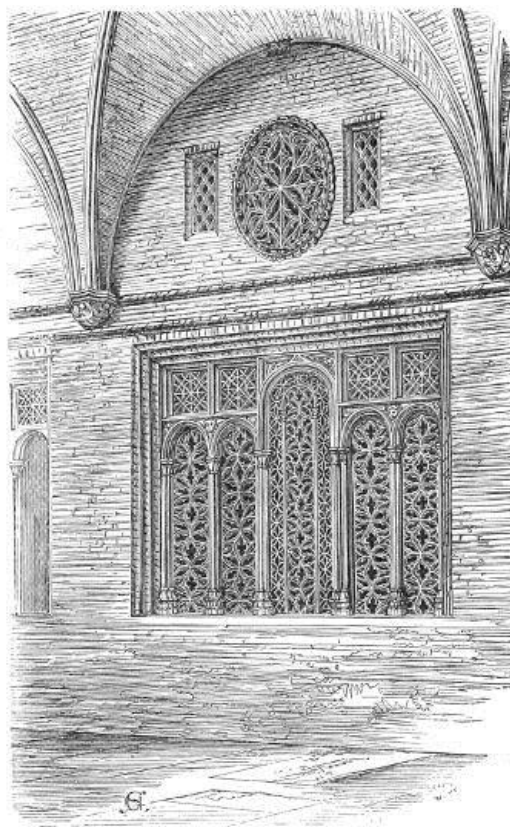


Важнее всего то, что к ним были пристроены крытые галереи — *внутренний дворик* монастыря, который в таком климате, как в Испании, был незаменимым дополнением и гораздо более уместен, чем когда-либо были или могли быть крытые аркады в нашем северном климате. Испанские архитекторы, как следствие, похоже, наслаждались дизайном своих монастырей, и от простой аркады Хероны (1117 г.) до буйного каприза Сан-Хуан-де-лос-Рейес они образуют серию примеров, полностью иллюстрирующих прогресс испанского искусства: возможно, в большей степени, чем даже церкви, к которым они пристроены. Некоторые галереи имеют восьмиугольные выступы с туалетами.

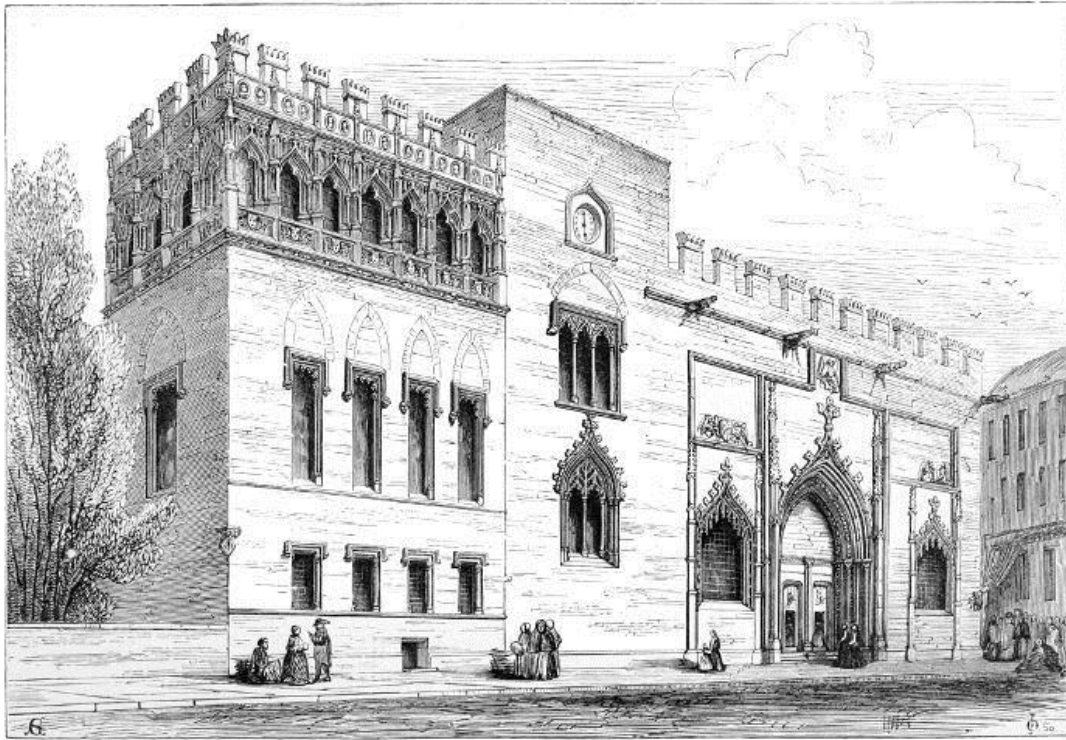
Излюбленной формой ранних образцов, например, на Юге Франции (гравюра на дереве № [559](#)), является открытая аркада, опирающаяся на спаренные колонны, на капители которых архитекторы с удовольствием применили все свое разнообразие дизайна. Это в монастыре Уэльга (Гравюра на дереве № [964](#)) дает четкое представление о способе их выполнения и, безусловно, гораздо более уместно, чем ажурные арки северных образцов, которые без остекления выглядят совершенно невзрачно. В 14-15 веках испанцы переняли их, и некоторые из лучших

964. Монастырь Уэльга, недалеко от Бургоса. (С виллы Амиль.)

образцов их орнамента можно найти в аркадах монастыря. Однако, зайдя так далеко, они пошли дальше и довели идею до ее законного завершения, заполнив все отверстие сеткой из пронзенного узора. Наиболее полным примером этого стиля является тот, что находится в Таразоне в Арагоне. Сам монастырь выложен кирпичом, но даже не оштукатурен; проемы заполнены каменными плитами, пронизанными самым разнообразным и элегантным готическим орнаментом. Казалось бы, более разумным было бы использовать камень для конструкции и терракоту для проемов; но в нынешнем виде эффект от всего этого чрезвычайно приятен. Однако он больше похож на восточный, чем на европейский дизайн и так же ясно, как церкви Толедо, свидетельствует о продолжающемся присутствии мавров на земле Испании.



965. Монастырь, Тарасона. (С улицы.)

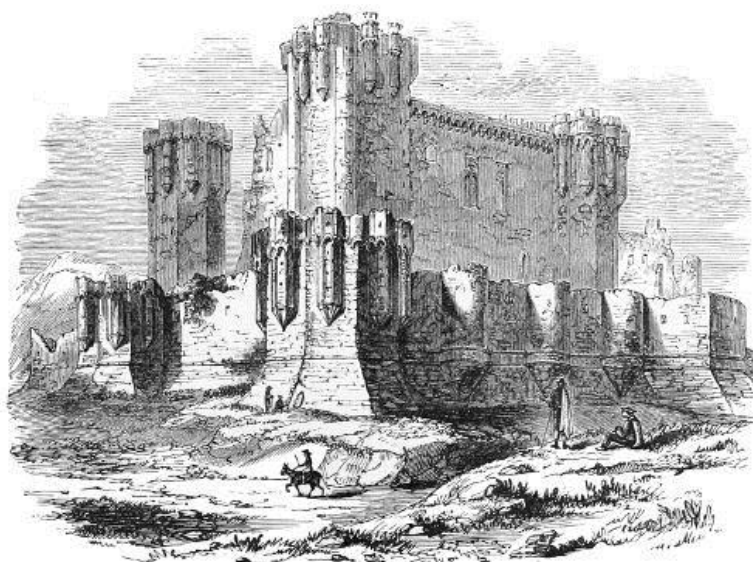


966. Дом Лонха, Валенсия. (С улицы.)

#### МУНИЦИПАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ.

В Средние века в Испании, по-видимому, не было муниципалитетов достаточной важности, чтобы для их размещения требовались здания важного или постоянного характера. Правда, здесь есть одна или две лонджи, или места для собраний купцов, которые отличаются некоторым великолепием. Но они были возведены на самом пороге Возрождения и демонстрируют всю слабость уходящего стиля. Это в Валенсии, пожалуй, лучший пример. Внутри он имеет витые рифленые колонны, похожие на те, что в Villena<sup>[455]</sup> (Гравюра на дереве № 956). Говорят, что оба здания были спроектированы одним и тем же архитектором, но колонны в данном случае гораздо более утонченные, чем в церкви. Внешний вид, по крайней мере, отражает внутреннее устройство. С одной стороны центральной башни находится большой зал, с другой - общественные помещения, а над ними верхний этаж с открытой аркадой. Последняя особенность очень часто встречается в Испании, не только в средневековых дворцах, но и в дворцах эпохи Возрождения, и везде, где она существует, она является одной из самых приятных, которые только можно найти; она создает полную тень карниза, без его неудобных и бесполезных выступов, и завершает весь дизайн соответствующим и приятным образом.

#### ЗАМКИ.



967. Замок Кокос, Кастилия. (С виллы Амиль.)

Одного примера должно быть достаточно, чтобы привлечь внимание к факту существования "Замков в Испании". На равнинах Кастилии они не только многочисленны, но и великолепны; воздвигнуты, по-видимому, до того, как исчез страх перед вторжениями мавров Гранады, или, во всяком случае, когда военная аристократия была необходима для спасения нации от повторного завоевания этими страшными врагами. Из них Каср в Сеговии - один из самых известных и наиболее часто разыгрываемых. Преимущество его в том, что он все еще заселен, и его башенки до недавнего времени сохраняли высокие конические крыши, которые придавали ему такой своеобразный местный вид.<sup>[456]</sup> Он также обладает преимуществом, редким для испанских замков, — стоит на краю высокой скалы, к которой он был пристроен почти с восточным вкусом.

Еще одним прекрасным образцом является ныне разрушенный замок Кокос. Его высокие башни все еще свидетельствуют о его былом великолепии и указывают на местный стиль оборонительной архитектуры, отличающийся от стиля любой другой части Европы, но даже более живописный, чем лучшие образцы Франции или Англии. Замок в Олите все еще более местный по своему стилю. Можно было бы привести много других примеров; но они вряд ли относятся к изобразительному искусству архитектуры и, следовательно, едва ли входят в рамки этой работы, хотя монография о военной архитектуре Испании в средние века была бы почти такой же интересной, как монография о ее церковных останках.



## ГЛАВА IV.

### Португалия.

#### Содержание.

#### Церковь Баталья—Алкобаса—Белен.

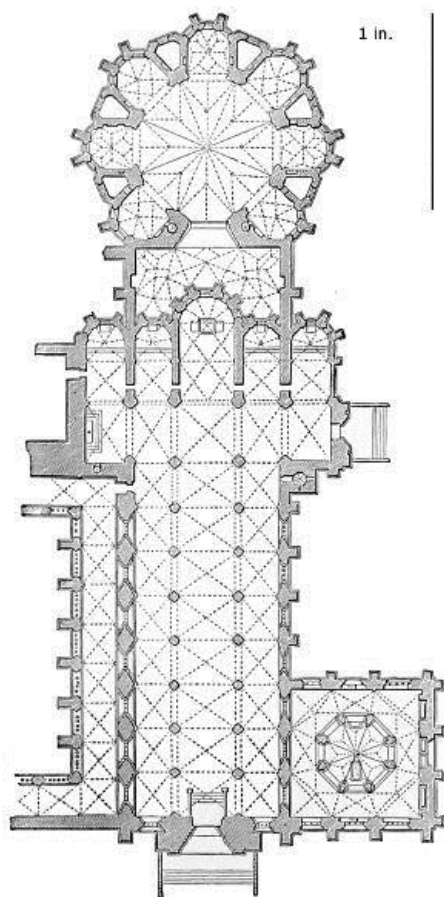
ТЕМЕ ГОТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ПОРТУГАЛИИ УДЕЛЯЛОСЬ ТАК МАЛО ВНИМАНИЯ, ЧТО НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ ЯСНО, ЕСТЬ ЛИ В НЕЙ КАКИЕ-ЛИБО ПРЕДСТАВЛЯЮЩИЕ ИНТЕРЕС ЦЕРКВИ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К ЭТОМУ СТИЛЮ. НЕСОМНЕННО, ЕСТЬ НЕСКОЛЬКО ВЕЛИКОЛЕПНЫХ ОСТАНКОВ В БЕЛЕНЕ БЛИЗ ЛИССАБОНА И ФРАГМЕНТЫ, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ, В ДРУГИХ МЕСТАХ; НО ТЕ, КТО ИХ ОПИСАЛ, НАСТОЛЬКО МАЛО ПОДГОТОВЛЕННЫ К ЭТОЙ ЗАДАЧЕ В РЕЗУЛЬТАТЕ ПРЕДЫДУЩЕГО ИССЛЕДОВАНИЯ, ЧТО НЕВОЗМОЖНО ПОЛОЖИТЬСЯ НА ПРАВИЛЬНОСТЬ ИХ УТВЕРЖДЕНИЙ ОТНОСИТЕЛЬНО НИХ. ОДНАКО ОДНУ ЦЕРКОВЬ, ТУ, ЧТО В БАТАЛЬЕ, ПОСТИГЛА ИНАЯ СУДЬБА, И, ПРИВЛЕКАЯ ВНИМАНИЕ МИСТЕРА МЕРФИ, “иллюстратора Альгамбры”, БЫЛА ИМ НАРИСОВАНА И ОПУБЛИКОВАНА В ВИДЕ ВЕЛИКОЛЕПНОГО ФОЛИАНТА В КОНЦЕ ПРОШЛОГО ВЕКА. КАК МОЖНО БЫЛО БЫ ПРЕДПОЛОЖИТЬ, ИСХОДЯ ИЗ ДАТЫ ПУБЛИКАЦИИ, ИЛЛЮСТРАЦИИ НЕ СОВСЕМ СООТВЕТСТВУЮТ ТРЕБОВАНИЯМ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ, НО, ВО ВСЯКОМ СЛУЧАЕ, ЭТО ОДНА ИЗ ЛУЧШИХ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ ЦЕРКВЕЙ НА ПОЛУОСТРОВЕ, И, ПОВИДИМОМУ, В НЕКОТОРЫХ ОТНОШЕНИЯХ ОНА ДОСТОЙНА ЭТОГО ОТЛИЧИЯ, ЯВЛЯЯСЬ, БЕЗУСЛОВНО, ЛУЧШЕЙ ЦЕРКОВЬЮ В ПОРТУГАЛИИ.

Он был возведен королем Португалии Иоанном во исполнение клятвы, данной во время битвы со своим тезкой испанским королем в 1385 году, и был полностью завершен за очень короткий промежуток времени. Из плана (гравюра на дереве № [968](#)) видно, что первоначальная церковь имела форму итальянской базилики — трехнефный неф, заканчивающийся трансептом с пятью часовнями; вся внутренняя длина составляет 264 фута, а ширина нефа 72 фута 4 дюйма. Таким образом, это небольшое здание по сравнению с большинством готических церквей, описанных до сих пор. Справа от входа, под восьмиугольным навесом, который когда-то поддерживал немецкий шпиль ажурной работы, находятся гробницы основателя и его жены Филиппы, дочери Джона Гонта; за этим восьмиугольник расширяется в квадрат в очень восточном стиле, чтобы вместить могилы других членов королевской семьи, которые похоронены вокруг. Весь дизайн этой части является одним из наиболее подходящих для семейного склепа, который можно найти где бы то ни было. Однако чудо Батальи, или, скорее, то, что было бы таковым, если бы оно было завершено, - это усыпальница, которую Эммануил Удачливый начал для себя в восточном конце церкви. Подобные часовни в Бургосе и Мурсии уже были замечены, но эта должна была превзойти их все, и, если бы ее достроили, это был бы самый великолепный мавзолей, возведенный в средние века.

Любопытно наблюдать, как традиция круглой усыпальницы за алтарем оставалась неизменной в отдаленных провинциях вплоть до новейшей эпохи. План этой церкви практически совпадает с планом святого Мартина в Туре, Святого Бенина в Дижоне (гравюры на дереве № [575](#), [577](#)) и других церквей Аквитании. Легко увидеть, как, убрав промежуточные стены, эта базилика превратилась бы в церковь шевет, завершенную, если

бы не разница в размахе двух частей. Если бы мавзолей был достроен, стена, отделяющая его от церкви, вполне вероятно, была бы снесена.

План этого склепа интересен как план самого большого готического купола, который был предпринят, и как демонстрация того, как удачно готические формы приспосабливаются к этой цели, и как легко в этом стиле можно получить любое количество опор с максимальной степенью легкости и самой замечательной игрой перспективы; действительно, никакие конструктивные трудности не препятствуют тому, чтобы этот купол был вдвое больше своего нынешнего диаметра (65 футов); в этом случае он намного превзошел бы Sta. Мария дель Фьоре и все псевдоклассические сооружения, которые с тех пор обезобразили прекрасное лицо Европы.



968. План церкви в Баталье.  
(От Мерфи.) Масштаб от 100  
футов до 1 дюйма.

Вообще говоря, ни пропорции, ни детали этой церкви не являются хорошими; она была возведена в стране, где принципы готического искусства были либо неправильно поняты, либо неизвестны, и где щедрые расходы на резьбу и орнамент считались лучшим средством достижения красоты. Церковь по этой причине можно считать почти неудавшейся; две ее усыпальницы на самом деле являются самыми интересными и красивыми частями сооружения. Можно также заметить, что ажурный шпиль гораздо лучше сочетается с полу-восточным декором церковью Бургоса и Батальи, чем с более строгими формами более северного стиля. Возникает почти искушение вообразить, что немцы позаимствовали эту идею у Испании, а не что Испания импортировала ее с Севера. Пока мы не узнаем больше о возрасте соборов Леона, Овьедо и других городов на Севере Испании, точка не может быть определена; но, по-видимому, ни в коем случае нельзя быть уверенным, что дальнейшие знания заставят немцев отказаться от притязаний на это их единственное предполагаемое изобретение в остроконечном стиле.

Следующей по значимости после церкви в Баталье является церковь в Алкобасе, строительство которой было начато в 1148 году и завершено в 1222 году. Это простая и величественная церковь цистерцианского аббатства, по стилю мало чем отличающаяся от церкви в Понтињи (гравюра на дереве № [643](#)). Его общая длина составляет 360 футов; высота около 64. Неф отделен от боковых нефов двенадцатью опорами, арки которых поддерживают своды одинаковой высоты над тремя отделениями — обстоятельство, которое, должно быть, значительно умаляет красоту его пропорций. Ист-энд заканчивается чеветом (который португальцы называют *шаролой*) с девятью часовнями.

Монастырь при этой церкви, некогда один из самых великолепных в мире, был сожжен французами при отступлении из Португалии.

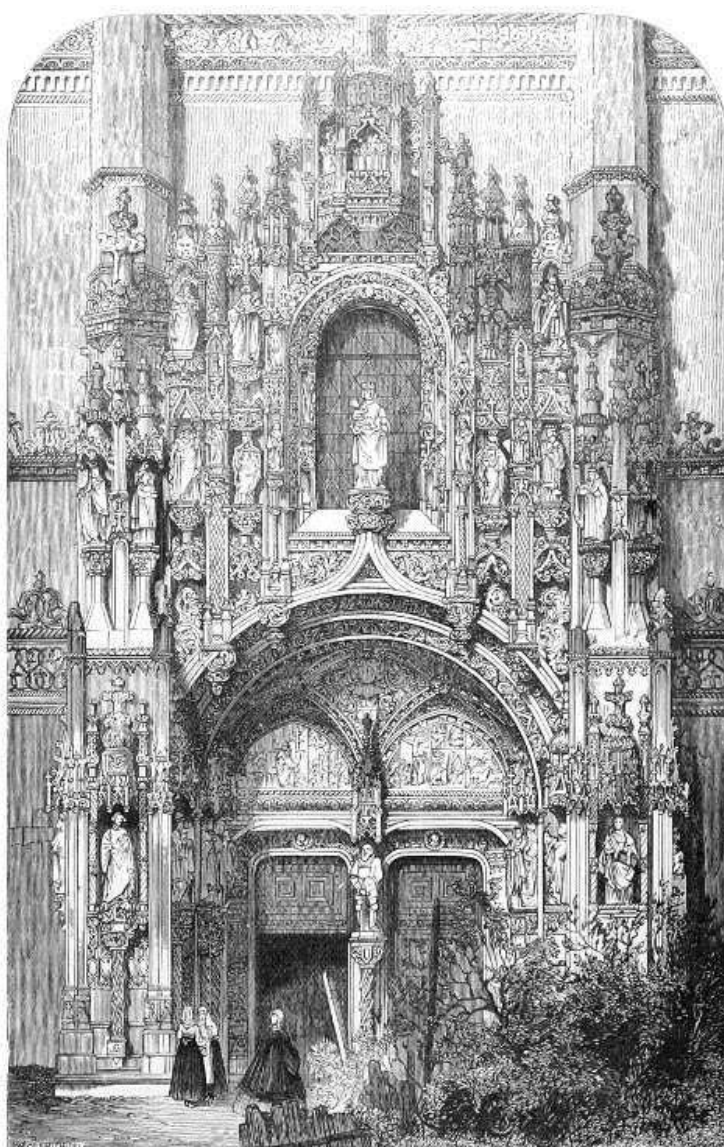
В Коимбре до сих пор сохранились остатки готических церквей; главная из них - старый собор, который, хотя и сильно разрушен, все еще сохраняет многие черты, относящиеся к тому же возрасту, что и в Алкобасе.

В том же городе находится церковь Святого Круза, перестроенная французскими архитекторами в 1515 году в модном тогда ярком стиле их страны; и в полную



противоположность ей находится небольшая, но интересная круглая готическая церковь Святого Круза. Сальвадор, возведен около 1169 года.

Монастырская церковь в Белене близ Лиссабона, хотя и одна из последних, по замыслу ее основателя Эммануила Удачливого, должна была стать одной из самых великолепных в королевстве. Строительство было начато в 1500 году, но закончено лишь задолго до наступления эпохи Возрождения, так что (особенно в интерьере) оно очень сильно изуродовано всевозможными несоответствиями. Южный портал, однако, полностью выдержан в стиле первых лет 16 века и является самым изысканным примером буйного орнамента той эпохи, какой только можно найти на полуострове. Он, конечно, полон недостатков и ни в коем случае не достоин подражания; но его богатство фигурной скульптуры и архитектурной резьбы очень впечатляет и радует, несмотря на все, что можно сказать против его вкуса.



969. Фасад в Белене. (С фотографии.)

Любой, кто знаком с часовней в Рослине, не сможет сразу не заметить сходство дизайна и деталей между ними. Португальский пример на полвека современнее, что следует учитывать. Он также более деликатен, как и следовало ожидать от работы южан. Более того,

это работа людей, среди которых возник этот стиль, и которые, следовательно, чувствовали себя в нем более комфортно, чем мог бы претендовать шотландский строитель; но, несмотря на все эти выводы, между стилем двух зданий есть сходство, настолько замечательное, что не оставляет сомнений в их общем происхождении.

Другие церкви Португалии, такие как церкви Браги, Гимарайнша и др., по-видимому, были построены в более позднем ярком стиле и, как правило, настолько модернизированы, что та малая красота, которой они когда-либо обладали, скрыта или уничтожена современными деталями.

Несмотря на поздний возраст основных образцов и очевидную скудость тех, что относятся к более раннему времени, все еще возможно, что в Португалии найдется много интересного для археологов. Но путешествия по этой стране до сих пор были неудобными и медленными, и ее еще не посетил или, по крайней мере, не описал ни один человек, знакомый с особенностями средневекового искусства. При надлежащем изучении мы можем быть удивлены содержащимися в нем сокровищами. С другой стороны, ни в коем случае не исключено, что "Справочник по Португалии" прав, когда утверждает, что "Нет европейской страны с менее интересной экклезиологией, чем Португалия. В королевстве, конечно, нет 150 старых церквей. Французское вторжение, сильное землетрясение и жажда восстановления в 18 веке разрушили почти все".

Будем надеяться, что это не так, но в настоящее время нам мало на что можно положиться, кроме надежды.

### ЧАСТЬ III.

## САРАЦИНСКАЯ И ДРЕВНЕАМЕРИКАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

### КНИГА I.

### ГЛАВА I.

## САРАЦИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В ХРИСТИАНСКИХ СТРАНАХ; ИЛИ ВИЗАНТИЙСКО-САРАЦИНСКАЯ.

ПРИМЕЧАНИЕ.—В результате реорганизации произведения, как объяснялось выше, в результате которой все главы об индийском языке были изъяты из него и собраны в отдельный том сами по себе, третья часть оригинального произведения сокращена до очень ограниченных размеров. Она состоит в первую очередь из тех стилей сарацинского искусства, которые каким-либо образом связаны с европейскими стилями и которые, следовательно, должны изучаться вместе с ними, чтобы быть понятыми. Но все индийские разработки в том же стиле опущены; во-первых, потому, что они не имеют реальной или прямой связи с западными стилями; и, во-вторых, потому, что их сходство гораздо более тесно с местными стилями Индостана, чем с европейскими. Однако, когда эта великая ветвь отсекается, сарацинские стили к западу от Инда не занимают очень важного места в общей истории архитектуры — ничто из того, что может сравниться с великими христианскими или классическими стилями, и вряд ли даже со стилями Ассирии или Египта.

Поскольку индийские стили обязательно включают камбоджийский, китайский, японский и т.д., единственные стили, которые еще предстоит описать, - это стили Нового Света. Их связь с другими стилями в настоящее время настолько туманна и неопределенна, что их можно расположить где угодно; но во избежание какой-либо видимости предвзятости какой-либо гипотезы, возможно, было бы также целесообразно поместить их в этой части работы, в сопоставлении со стилем, с которым они не могут быть заподозрены в какой-либо связи.

## Введение.

Первое столетие Хиджры образует главу в истории человечества, столь же поразительную по яркости произошедших событий, сколь и по постоянству их результатов. Рассматриваем ли мы первую вспышку магометанства как завоевание одной из самых обширных империй мира маленьким и ранее неизвестным народом, или как распространение новой религии, или как сочетание обоих этих событий, успех движения не имеет аналогов в истории. По важности своих последствий она намного превзошла карьеру великих восточных завоевателей, а по блеску и быстроте - рост Римской империи. От Александра до Наполеона завоевания обычно были результатом гения какой-нибудь одаренной личности и после короткого периода оставляли лишь слабые следы своего преходящего великолепия. Даже завоевание мира Римом было медленным и болезненным усилием по сравнению с арабским; и хотя она навязывала покоренным народам свои законы и подкрепляла их своей военной организацией, у нее не было ни желания, ни силы научить их новой вере; она также не могла объединить различные нации в один великий народ, который помог бы ей сердцем и рукой в выполнении миссии, которую она взяла на себя.

В самом деле, едва ли было возможно, чтобы такой бедный и простой, но воинственный и независимый народ, как арабы, мог долго существовать рядом с руинами такой богатой и разросшейся империи, как Константинополь, не предпринимая попыток присвоить добычу, которую изнеженные руки ее владельцев были явно неспособны защитить. В равной степени было невозможно, чтобы такой строгий надзор за христианством, какой тогда преобладал в Египте и Сирии, мог существовать в стране, которая с древнейших веков была средоточием самого искреннего монотеизма, не спровоцировав при этом попытки вернуться к более простой вере, которая никогда не была полностью вытеснена. Так что в целом экстраординарный успех магометанства на первых порах должен быть приписан крайней коррупции, религиозной и политической, угасающей Восточной империи, в той же степени, что и присущему ей величию самой системы или способностям лидеров, совершивших великую работу.

Если бы это было простое завоевание, оно, должно быть, развалилось бы на куски сразу же после завершения, поскольку Аравия была слишком малонаселенной, чтобы посылать армии для ведения постоянных сражений и поддерживать столь обширную империю. Его постоянство было обусловлено тем фактом, что обращенные народы присоединились к делу почти с энтузиазмом его первоначальных сторонников; Сирия, Персия и Африка, в свою очередь, послали свои полчища, чтобы усилить волну завоеваний и распространить религию ислама в самые отдаленные уголки земного шара.

Чтобы понять историю или искусство магометан, важно постоянно помнить об этом, а не предполагать, что, поскольку первый импульс был дан из Аравии, все последующее должно восходить к этому первобытному народу: напротив, не было большого сокращения населения завоеванных стран, если таковое вообще имело место, не было большого переселения рас. Каждая страна сохранила своих собственных жителей, которые, приняв новую форму, следовали своим старым привычкам и цеплялись за свои старые чувства со всей неизменностью Востока и, возможно, с еще меньшими внешними изменениями, чем обычно предполагается. До времен Магомета сабейское поклонение звездам было распространено в Аравии и Персии, а также на значительной части Вавилонской империи. Еврейская религия распространилась по Сирии и некоторым частям Аравии. Египет задолго до времен Магомета, должно быть, был в значительной степени арабским, каким он является полностью и сейчас. Во всех этих странах религия Магомета затронула древнюю струну, которая все еще вибрировала в народе, и это, должно быть, выглядело скорее как возрождение прошлого, чем как проповедь новой веры. Только в Испании колонизация в какой-то степени, по-видимому, имела место, но даже там мы не должны упускать из виду

факт ранних карфагенских поселений и последующее существование семитского народа, имевшего значительное значение на юге, где новая религия сохранялась еще долгое время после своего исчезновения в тех частях Испании, где, как известно, не было семитской крови.

Действительно, простое арабское влияние в обращенных странах было настолько слабым, что каждая провинция вскоре сбросила свое иго, и под властью своих собственных халифов Персия, Сирия, Египет, Африка и Испания вскоре стали независимыми государствами, присягнув лишь номинально тому халифу, который называл себя законным преемником Пророка, и, за исключением веры и формы религии, реальные и существенные изменения были незначительными и гораздо более значительными во внешних проявлениях, чем во внутренних реалиях жизни.

Все это более очевидно на примере архитектуры, чем на любом другом факультете — по крайней мере, без изучения большего объема, чем большинство людей могут посвятить этому предмету. У самих арабов не было архитектуры, должным образом так называемой. Их единственным храмом была Кааба в Мекке, небольшая квадратная башня, почти лишенная архитектурных украшений и более известная своей древностью и святостью, чем какими-либо художественными достоинствами.

Говорят, что Магомет построил мечеть в Медине — простое сооружение из кирпичей и пальмовых прутьев.<sup>[457]</sup> Но Коран не дает никаких указаний по этому вопросу, и примитивные привычки арабов-кочевников были настолько просты, что, если бы религия ограничивалась своей родной землей, вполне вероятно, что ни одна мечеть, достойная этого названия, никогда бы не была возведена. Для них молитва везде и всюду была одинаково приемлема. Все, что требовалось от правоверных, — это повернуться к Мекке в установленное время и молиться, соблюдая определенные формы и позы, но было ли это место пустыней или крышей дома, совершенно несущественно.

За первые полвека после того, как мусульмане ворвались в Сирию, они, по-видимому, построили очень мало. Вкус к архитектурному великолепию еще не овладел простыми последователями Пророка, и оскверненные церкви и другие здания удовлетворяли их потребности. Когда они все-таки взялись за строительство, примерно в конце VII века, они наняли местных архитекторов и строителей и легко превратили христианскую церковь с ее атриумом в место молитвы; а затем, благодаря естественному развитию стиля, они постепенно разработали новый стиль деталей и новое расположение, в котором часто трудно проследить источник, откуда они были взяты.

В Египте богатство древних руин, в частности римских колонн, облегчало задачу; мечети были огорожены, а дворцы спроектированы и построены с меньшими усилиями, чем это происходило почти где-либо еще. То же самое произошло в Берберии и Испании. В последней стране, в особенности, все, что требовалось, — это перестановка римских материалов. Только когда они были исчерпаны после нескольких столетий тяжелого труда, мы обнаружили, что стиль становится оригинальным; но его форма была не сирийской или египетской, а испанского происхождения и ограничивалась этой местностью.

Когда турки завоевали Малую Азию, их стиль совпадал с византийскими базиликами, которые они нашли там, и когда они вошли в Константинополь, они даже не позаботились перенести стиль, с которым они были знакомы, через Босфор, но построили свои мечети по типу церкви, характерной для этого города, частью которого является Константинополь. София была выдающимся примером.

Это правда, что после столетий практики большинство этих разнородных элементов слились в единый стиль. В этом стиле так много совершенно своего, что иногда бывает трудно обнаружить зародыши, взятые из более старых стилей архитектуры, которые породили многие из его наиболее ярких особенностей. Они, однако, никогда не исчезают

полностью. Нам повсюду навязывают убеждение, что изначально у мусульман не было своего собственного стиля, но они переняли те, которые, как они обнаружили, практиковались в странах, в которые они приехали. Другими словами, покоренные или объединившиеся народы все еще продолжали строить так, как они строили до своего обращения, просто приспособливая свои прежние методы к целям своей новой религии. Через некоторое время этот магометанский элемент, введенный таким образом в стили различных стран, привел к определенной степени единообразия, увеличенной, без сомнения, за счет взаимосвязей, возникающих из-за единообразия религии. Таким образом, наконец, был выработан стиль, достаточно однородный, хотя и не утративший полностью местных особенностей из-за более ранних стилей, из которых он вырос, и который все еще продолжает наиболее отчетливо отмечать различные национальности, составлявшие великую Империю ислама.



## ГЛАВА II.

### СИРИЯ И ЕГИПЕТ.

#### Содержание.

Мечети в Иерусалиме—Эль-Акса—Мечеть в Дамаске—Египет—Мечети в Каире—Другие здания в Африке—Мекка.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

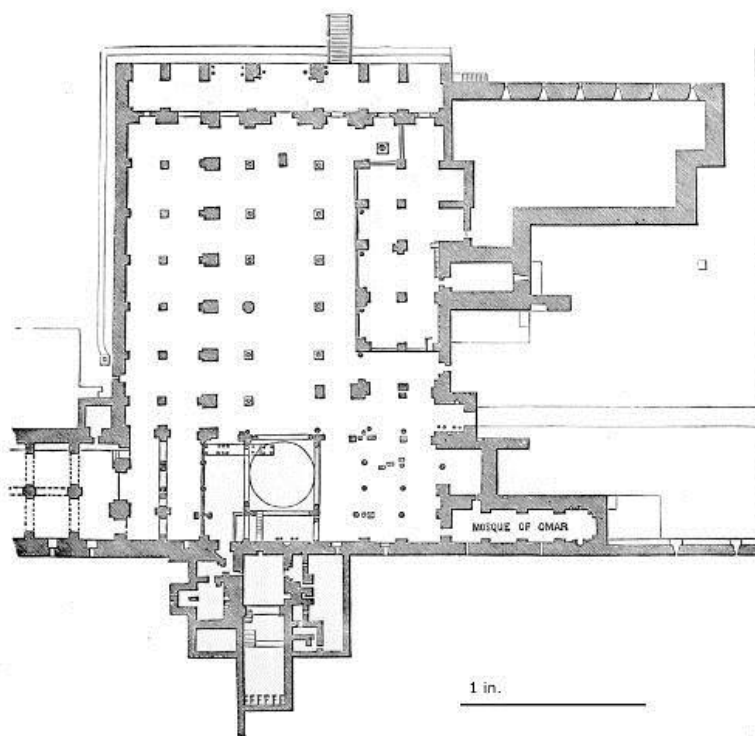
|                                                            | ДАТЫ.    |
|------------------------------------------------------------|----------|
| Хиджра                                                     | н.э. 622 |
| г.Халиф Омар строит мечеть в Иерусалиме                    | 637      |
| Мечеть Амру в Старом Каире                                 | 642      |
| Абд эль—Малек строит Эль-Аксу в Иерусалиме и “Купол скалы” | 691      |
| Халиф Валид строит мечеть в Дамаске                        | 705      |
| Ибн Тулун в Каире                                          | 879      |
| Калун                                                      | 1284     |
| Султан Хасан                                               | 1356     |
| Султан Беркук                                              | 1386     |
| Кайт- бей                                                  | 1490     |

Как упоминалось ранее, самая ранняя мечеть, о которой у нас есть какие-либо записи, была построена самим Магометом в Медине. Поскольку, однако, в нем находились апартаменты для его жен и другие помещения домашнего назначения, возможно, его правильнее было бы назвать жилым домом, а не мечетью. Действительно, священные здания, как мы их понимаем, по-видимому, не входили в схему магометанского устройства. Единственным храмом этой религии была Кааба в Мекке, к которой всем верующим было предписано обращаться во время молитвы. Как и у древних евреев, лозунгами веры были один Храм и один Бог.

Однако, когда мусульмане появились среди народов, строивших храмы, они, по-видимому, рано почувствовали необходимость в каком—нибудь материальном объекте - каком-нибудь видимом памятнике своей религии; и мы находим, что Омар, когда он овладел Иерусалимом

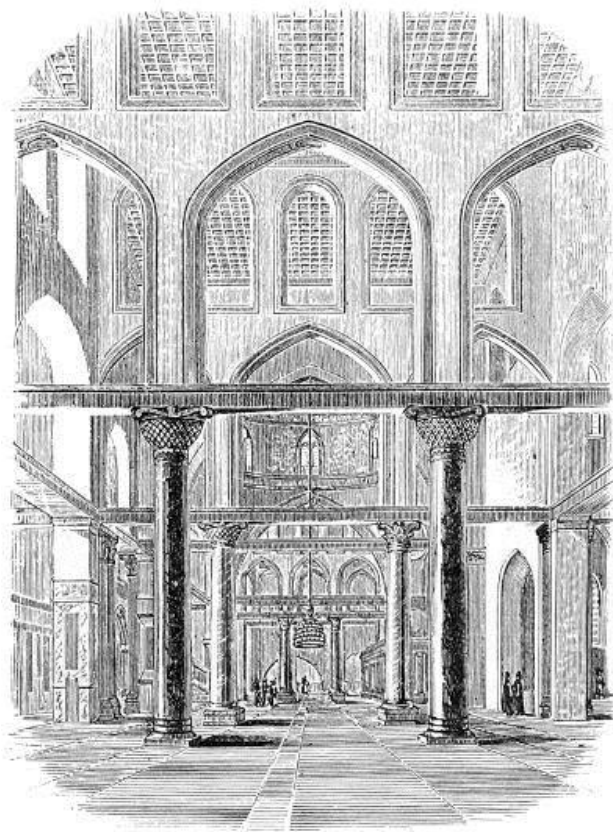
на 15-м году Хиджры, почувствовал необходимость построить место молитвы, к которому могли бы обращаться верующие, или, скорее, которое указывало бы им направление на Мекку.

Согласно капитулянтскому договору, в силу которого город был передан мусульманам, было решено, что христиане должны сохранить за собой все свои церкви и святыя места; и в течение следующих трех столетий никто не жаловался даже на малейшие попытки нарушить эту статью. С другой стороны, было оговорено, что Омару должен быть уступлен участок земли, на котором он мог бы устроить место для молитвы. Для этой цели патриарх выделил ему место, где находился старый Иудейский храм; мусульмане считали это место священным из-за ночного визита Пророка и потому, что тогда они хотели примирить евреев, в то время как христиане считали это место проклятым из-за обличения Господа и нечестивой попытки Юлиана восстановить его. Здесь Омар построил мечеть, которую один из первых паломников, видевших ее, описал как простое квадратное деревянное здание, способное вместить три тысячи человек и построенное на руинах какого-то более древнего сооружения.<sup>[458]</sup>



970. План мечети эль-Акса в Иерусалиме. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Беспорядки, которые в течение следующего полувека последовали за убийством Али и его сыновей, по-видимому, были неблагоприятными для строительства или любого из искусств поддержания мира, и до сих пор не обнаружено никаких свидетельств о каком-либо важном сооружении, возведенном в тот период. На 69-м году Хиджры Абд эль-Мелик, халиф Дамаска, решил воздвигнуть мечеть в Иерусалиме. Его целями были сделать этот город местом паломничества в противовес Мекке, находившейся тогда во владении соперника, и осуществить то, что одно время считалось намерением Магомета, а именно превратить Иерусалимский храм в святое место его новой религии, вместо мекканского. Эти скрытые цели так и не были реализованы из-за яростного противодействия, которое проект встретил со стороны евреев.



971. Вид в мечети эль-Акса в Иерусалиме.

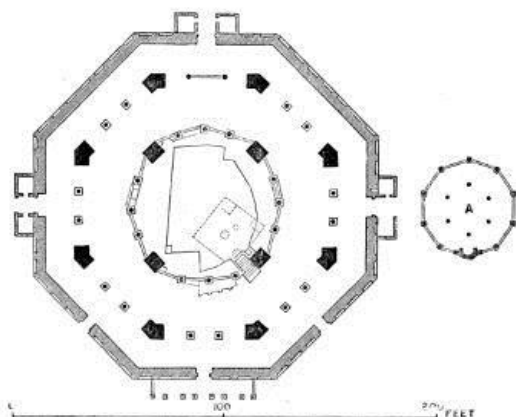
Мечеть, которую воздвиг Абд эль-Мелик, была, по словам профессора Льюиса,<sup>[459]</sup> частично разрушена землетрясениями в 748, 755 и 770 годах нашей эры, и была перестроена Эль-Махди в 771-781 годах нашей эры, с увеличенными поперечными размерами, но уменьшенными в длину. Из описания, данного Мукаддаси,<sup>[460]</sup> восстановленное таким образом здание занимало гораздо большую площадь, чем существующая мечеть, с каждой стороны центрального прохода было целых семь проходов. Профессор Льюис в цитированной выше работе предлагает реставрацию плана, который, во-первых, очень напоминает молитвенные покои типичных магометанских мечетей в Амру в Старом Каире, Керуане в Берберии и Кордове в Испании; и в общем плане он настолько близко совпадает по расположению опор и колонн с существующим зданием, насколько оно простирается, что придает разумную вероятность его предложению. Когда Иерусалим был взят крестоносцами, Акса была превращена ими во дворец, и некоторые из их работ до сих пор можно увидеть в аркадах на северной оконечности. После завоевания Саладина он провел обширные реставрационные работы; он покрыл Михраб, который был огорожен крестоносцами, и украсил его мрамором; он возвел великолепную кафедру, присланную из Алеппо, и восстановил трансепт с его куполом в том виде, в каком мы его сейчас видим.

В том виде, в каком Акса существует в настоящее время, она имеет вид обычной базилики с нефом и нефами, к которым с каждой стороны были пристроены двойные нефы. Это наводит на мысль, что три центральных прохода мечети были приподняты над остальной частью здания, чтобы получать больше света через окна верхнего этажа как в центральном, так и в боковых проходах. Это, однако, возможно, было сделано Эль Махди, который также построил трансепт и купол, потому что они упоминаются Мукаддаси (985 г.н.э.), который говорит, что "центральная часть главного здания покрыта мощной крышей, высокой и двускатной, за которой возвышается великолепный купол". Мечеть (гравюра на дереве № [971](#)) имеет 187 футов в ширину и 272 фута в длину, таким образом, занимая около 50 000

квадратных футов, или столько же, сколько многие из наших соборов. У него есть крыльцо, которое является более поздней пристройкой, но перед ним нет обычного квадратного дворика, возможно, потому, что оно уже находилось за оградой священной зоны. “Внутреннее убранство поддерживается, - говорит арабский историк,<sup>[461]</sup> “45 колоннами, 33 из которых мраморные, и 12 из обычного камня, помимо которых есть 40 опор из обычного камня”. Более поздние исследования показали, что основные опоры церкви построены из материалов, взятых из какого-то более раннего здания: круглые опоры нефа, например, сделаны из красноватого мрамора из каменоломен близ Иерусалима, залатаны и скреплены железными кольцами, все оштукатурено, покрашено и отполировано под мрамор, и профессор Льюис предполагает, что они, возможно, были взяты из церкви Святой Марии Юстиниана (описанной Прокопием), которая была сожжена и разрушена Хосровом в 614 г. н.э.

Несмотря на чрезвычайную живописность, Акса как архитектурный объект не имеет большого значения, единственными частями, которые могут претендовать на красоту, являются арки на капителях-корзинах, возведенные крестоносцами, и более поздние украшения Саладина и других султанов, которые украсили южную часть мечети возле Михрет: следует также добавить, что она очень сильно страдает из-за своего сопоставления с Куполом Скалы, который, хотя и был построен тем же Абд эль-Меликом, который основал Аксу, был добавлен к ней и оформлен в столь необычных тонах. преемники халифа проявили такую роскошь, что сделали его одним из красивейших зданий в мире.

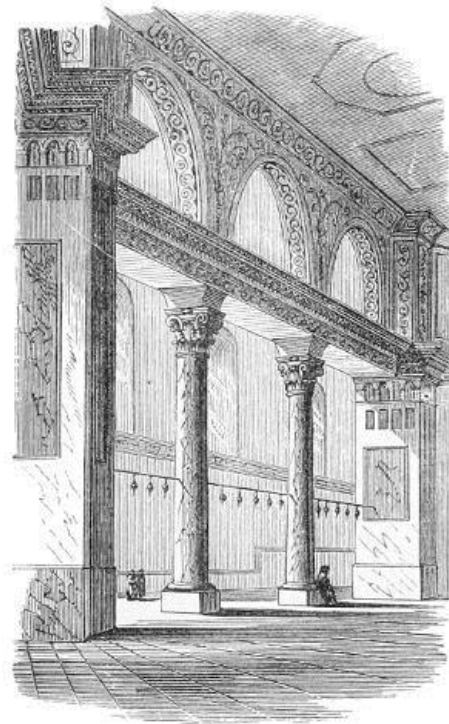
Первые рисунки купола скалы (Куббет-эс-Сакра, более известная как Мечеть Омара), сделанные г-ном Дж. Арундейл и Катервуд (вероятно, испытывая большие трудности, поскольку священная ограда тогда не была открыта взорам неверующих) представили эту работу как единую по дизайну. Более тщательное изучение, проведенное в последующие годы, показало, что колонны, капители и основания основного сооружения были взяты из некоторых более ранних зданий и приспособлены наилучшим образом; высокое основание компенсировало небольшой капитель, а новые устанавливались только тогда, когда в этом возникала необходимость. По этому поводу майор Кондор говорит,<sup>[462]</sup> “только три заглавные буквы под барабаном похожи друг на друга; остальные отличаются размером, очертаниями и деталями. Одна из капительниц, очевидно, установлена на древке, которое изначально ей не принадлежало, но для которого потребовался большой капитель. Шестнадцать капителей на экране более однородны: “однако две из этих капителей совершенно другого дизайна, и их стержни длиннее, чем у остальных”. “Первоначальные основания теперь покрыты мраморной плиткой”; “но ее убрали в 1874 году, и тогда было обнаружено, что они отличались по очертаниям и высоте, а именно. от 4 до целых 17 дюймов”.



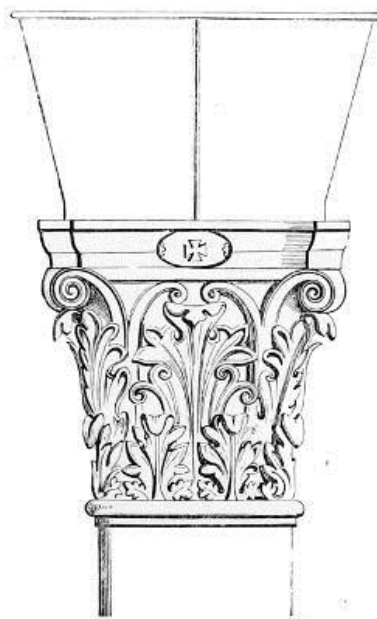
972. План купола скалы (мечети Омара) Иерусалим.

План (гравюра на дереве № [972](#)) состоит из центрального зала над Сакхрой, или священной скалой, с двойными проходами по кругу. Зал отделен от первого прохода 4 опорами с 3 колоннами между каждой; эти 16 опор несут 3-центровые арки (фактически заостренные арки, центры которых удалены друг от друга примерно на четверть пролета, при этом точка арки закруглена) с помощью деревянных стяжных балок. Над этими арками возвышается высокий цилиндрический барабан, верхняя часть которого пронизана 16 окнами верхнего этажа; весь он покрыт деревянным куполом, богато украшенным резьбой, росписью и

позолотой. Экран, который отделяет первый проход от окружающего, восьмиугольный, с опорами под каждым углом и двумя колоннами между каждой; эти колонны увенчаны капителями, доссерями и несут деревянные балки, заключенные в богатое архитравное обрамление, и круглые арки наверху с фризом, украшенным надписью вверху, которая теперь частично скрыта более поздними реставрациями. Внешняя стена также восьмиугольная, с четырьмя дверными проемами, обращенными по сторонам света, и парапетом, при этом односкатная крыша над обоими проходами непрерывна.



973. Вид в проходе Купола Скалы. (С рисунка Катервуда.)

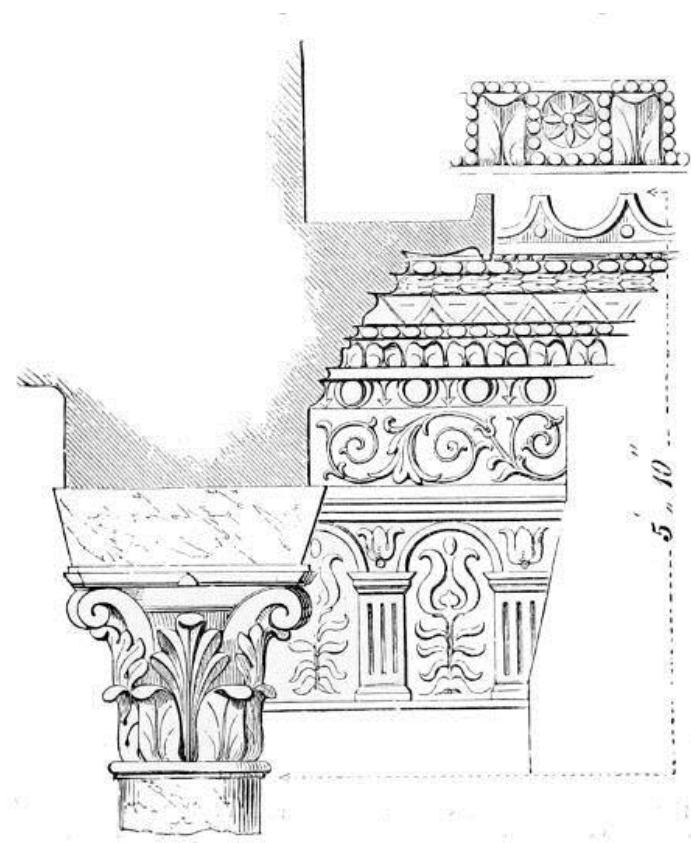


#### 974. Капитель в куполе скалы. (From De Vogüé.)

История сооружения была тщательно проработана профессором Льюисом, взята из различных древних авторов, частично составлена господами Дж. Безант и Палмер, из которой следует, что Абд-эль-Мелик, сначала построив небольшой купол, известный как Куббет-эс-Силсилех (Купол Цепи) (А, Гравюра на дереве № [972](#)), для сокровищницы, был настолько доволен работой, что приказал построить большой купол над Сахрой по тому же образцу. Возведенное таким образом сооружение (показано черным цветом на плане, гравюра на дереве № [972](#)) было выполнено квалифицированными мастерами из Персии, Византии и Индии. Она была завешена парчовыми занавесками, вероятно, защищенными карнизом, как в Куббет-эс-Силсилех. Возможно, из-за неблагоприятных погодных условий халиф эль-Мамун (813-33) обнес все это восьмиугольной стеной и внес различные изменения, в том числе стер имя Абд-эль-Мелика на фризе, о котором говорилось ранее, и вставил свое собственное, оставив дату нетронутой. К этому периоду (9 век) также можно отнести мозаичные украшения барабана, хотя некоторые приписывают им более позднюю дату. Купол был перестроен Саладином в 1189 году и, хотя и отреставрирован, по существу не отличается от возведенного им. В 16-м веке все здание было отреставрировано Солиманом Великолепным, который облицовал внутренние опоры и перекрытые ими арки мрамором, наполнил витражами окна второго этажа и облицовал мрамором и персидской плиткой внешние стены.

Несмотря на различные дополнения и реставрации, которые, таким образом, время от времени производились, все сооружение сохраняет, на первый взгляд, единый характер своего дизайна, и только при тщательном анализе нескольких его частей можно различить даты различных изменений. Эффект, который производит все это целое, не имеет себе равных ни в одном другом известном здании такого класса. Конечно, в нем нет того великолепия, которое проистекает из обширности и конструктивной красоты такой церкви, как Sta. София в Константинополе, но по своим размерам, вероятно, нет ни одного здания в мире, дизайн которого был бы в то же время так красив и так соответствовал бы целям, для которых он был возведен.

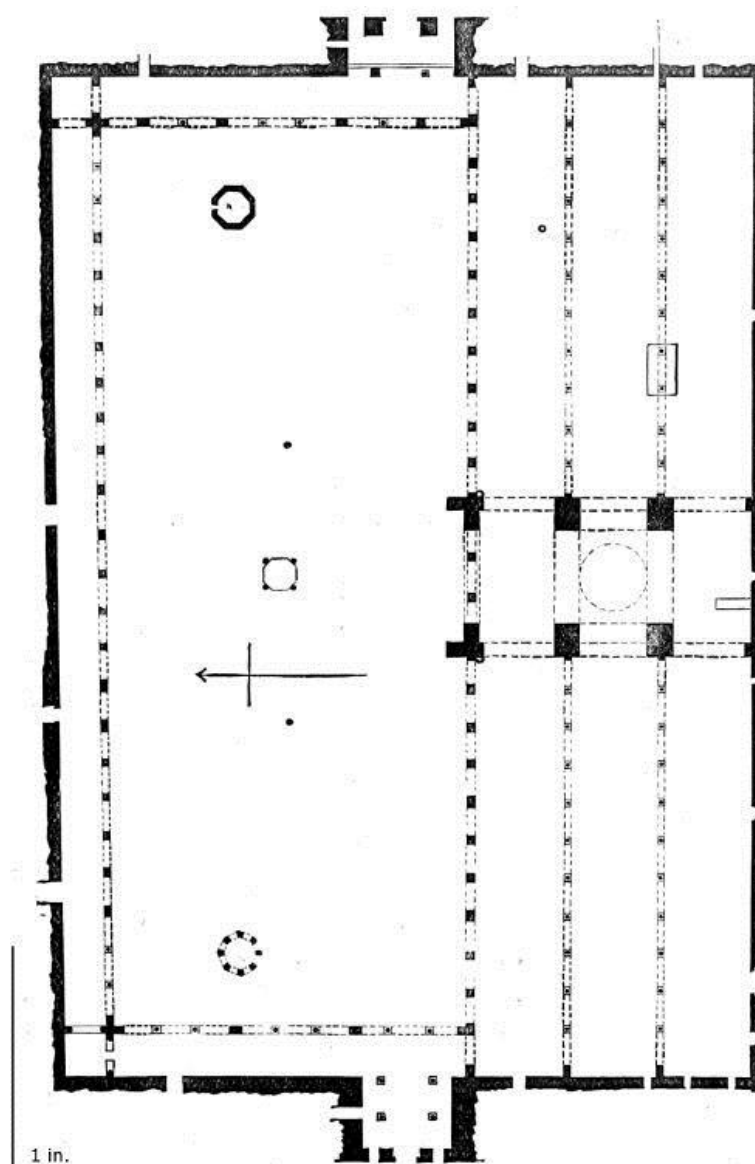




975. Орден Купола Скалы. (С рисунка Арундейла.)

#### МЕЧЕТЬ В ДАМАСКЕ.

Как архитектурный объект великая мечеть в Дамаске даже более важна, чем Акса, и ее история не менее интересна. Место, на котором он стоит, первоначально было занято одним из тех небольших сирийских храмов, окруженных площадью *теменос*, хорошо известными примерами которых являются Пальмира и Иерусалим.<sup>[463]</sup> Тот, о котором идет речь, был, однако, меньше, по-видимому, всего 450 квадратных футов; и мы не знаем формы храма, который занимал его центр.<sup>[464]</sup> Этот храм был преобразован в христианскую церковь Феодосием (395-408) и посвящен святому Иоанну Крестителю, часовня которого до сих пор существует на территории мечети.



976. План мечети в Дамаске. Сэра Чарльза Уилсона. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.

Согласно Джелал эд-Дину,<sup>465</sup> церковь оставалась совместной собственностью христиан и мусульман, которые вместе молились в ней — или, по крайней мере, на восточной и западной сторонах проходящей через нее перегородки — с падения города в 14 году Хиджры (636 г. н.э.) до правления халифа Валида в 86 году. Он предложил христианам либо четыре оскверненных церкви в обмен на это, либо пригрозил лишить их одной, которую они терпели. Как говорят, как только дело было улажено, он снес христианскую церковь или, по крайней мере, ее часть и за десять лет достроил на ее месте нынешнюю великолепную мечеть, предварительно наняв у императора в Константинополе подходящих людей для выполнения функций архитекторов и каменщиков при ее строительстве.

Если бы здание было тщательно осмотрено каким-нибудь компетентным человеком, возможно, даже сейчас можно было бы установить, какие части принадлежали язычникам, какие христианам, а какие мусульманам. На первый взгляд может показаться, что крытая часть мечети - это всего лишь христианская церковь, используемая сбоку, как в Рамле; но ее размеры — 126 футов на 446 — настолько превышают размеры любой трехнефной церкви того времени, что эта идея едва ли правдоподобна. В целом, представляется вероятным, что мы должны учитывать, что материалы, которые сначала были собраны для Храма, а затем

использовались в церкви, были полностью переделаны мусульманами в том виде, в каком мы их сейчас находим.

Как и все здания первого века Хиджры, оно было построено настолько плохо, что почти все колонны двора с тех пор были заключены в опоры из каменной кладки. Стены были покрыты штукатуркой, а побелка стерла декор, который когда-то существовал и который до сих пор виден там, где штукатурка облупилась. Тем не менее, он по-прежнему интересен своей историей, почтенен своим возрастом и важен своими размерами. Внешне они составляют 508 футов на 320, а закрытый двор - 400 футов на 106. Так что, что касается размеров, он может считаться одним из первых в своем классе; и он всегда считался настолько священным, что с момента его возведения, более одиннадцати столетий назад, в него постоянно вносились ремонтные работы и дополнения; но, как и в случае с его современницей Аксой в Иерусалиме, результат далек от удовлетворительного. В этом отношении эти два здания, как только что упоминалось, представляют собой разительный контраст с Куполом Скалы в Иерусалиме (Гравюры на дереве № с [973](#) по [975](#) гг.). Это совершенное — торжественное и основательное здание, одно из самых впечатляющих в мире, как снаружи, так и внутри; в то время как другие мусульманские постройки расшатаны, несмотря на все ремонтные работы, и не производят впечатления величия, несмотря на их размеры и древность.

Пристройки, сделанные мусульманами к мечети в Хевроне (Гравюра на дереве № [542](#)), в высшей степени скупы и незначительны; и помимо этого, трудно сказать, что еще в Сирии построено ими, что заслуживает внимания.

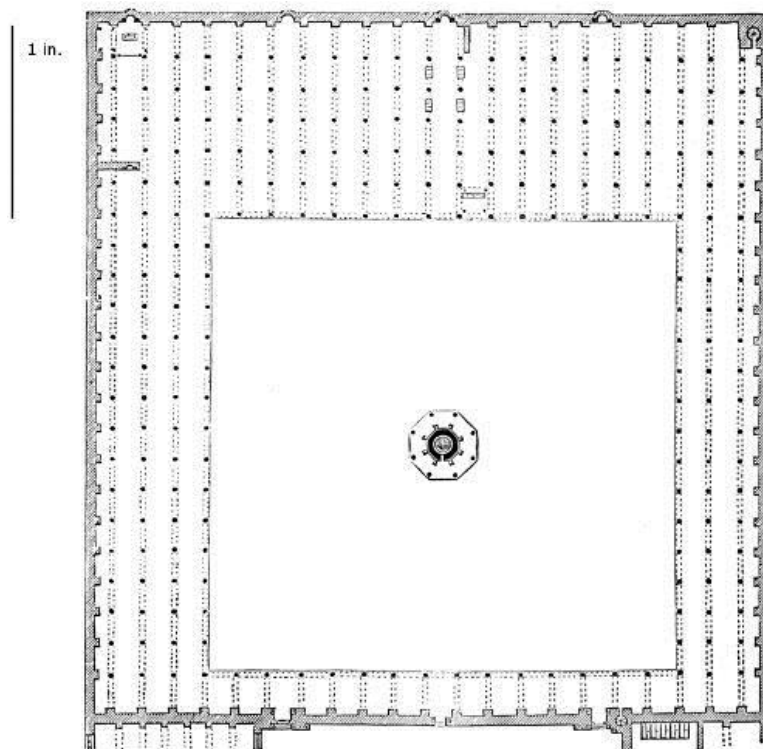
В Иерусалиме есть несколько красивых фонтанов, некоторые детали в Хасбейе, несколько крупных храмов в Бейсане и других местах, а также несколько очень красивых городских ворот и остатки военной архитектуры; но гробницы незначительны, и, за исключением двух описанных мечетей, кажется, нет ни одного сколько-нибудь важного примера монументальной архитектуры. Эпоха застройки страны пришлось на период расцвета римского влияния, в течение первых пяти веков христианской эры. С тех пор очень мало было сделано, за исключением крестоносцев, достойных упоминания; а до этого ничего такого, что с архитектурной точки зрения заслуживало бы места в истории.

## ЕГИПЕТ.

В Египте наша история начинается с мечети, которую Амру на 21-м году Хиджры (642 г. н.э.) возвел в Старом Каире; ее первоначальные размеры составляли всего 50 локтей, или 75 футов в длину, и 30 локтей, или 45 футов в ширину. Эдриси <sup>[466]</sup> гласит, что первоначально это была христианская церковь, которую мусульмане превратили в мечеть; и его размеры и форма, безусловно, заставляют нас предположить, что если это и не так, то, по крайней мере, она была построена по образцу христианских церквей того времени. Однако уже на 53-м году Хиджры он был расширен, а затем снова в 79-м; и, по-видимому, он был почти полностью перестроен двумя великими строителями того времени, Абд-эль-Меликом и Валидом, строителями мечетей Иерусалима и Дамаска.

Вероятно, сейчас он во всех существенных частях сохранился таким, каким его оставили эти два халифа, хотя часто ремонтировался, а в некоторых частях, вероятно, изменялся последующими правителями Египта. В своем нынешнем состоянии его можно рассматривать как прекрасный образец формы, которую приняли мечети, когда они полностью освободились от христианских моделей, или, скорее, когда двор перед притвором христианской церкви поглотил базилику, так что сам стал главной частью здания, церковная часть была превращена в молитвенный зал (михраб), а ее три апсиды преобразованы в ниши, обращенные в сторону священной Мекки.

Как видно из плана (гравюра на дереве № [977](#)), он почти квадратный (390 на 357 футов) и состоит из внутреннего двора площадью 255 квадратных футов, окруженного со всех сторон аркадами, поддерживаемыми 245 колоннами, взятыми из более старых зданий римлян и византийцев.<sup>[467]</sup> These columns carried brick arches,<sup>[468]</sup> которые при их подпружинивании привязываются деревянными балками, как в Аксе. Однако вся эта часть мечети так часто ремонтировалась, что от первоначальных деталей сейчас сохранилось лишь немного.



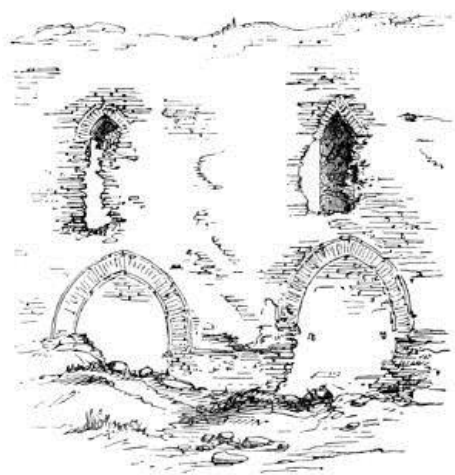
977. Мечеть Амру, Старый Каир. (Из книги Косте "Арабская архитектура") Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

От первоначальной мечети единственная часть, о существовании которой можно с уверенностью сказать, - это часть внешней стены, представленная на гравюре на дереве № [960](#), особенность которой заключается в том, что она построена со стрельчатыми арками, аналогичными по форме аркам Акса в Иерусалиме. Сейчас они застроены и, должно быть, были таковыми во времена одной из более ранних перестроек; тем не менее, благодаря своей несомненной древности, они являются любопытным вкладом в широко оспариваемую историю стрельчатой арки. Несмотря на прекрасный климат Египта, вся мечеть сейчас находится в плачевном состоянии упадка, главным образом из-за ее первоначальной неисправной конструкции. Из-за скудости деталей многие реставрации меусе Косте следует рассматривать как крайне сомнительные.

Со времени великой перестройки мечети Амру при Валиде в архитектурной истории Египта существует пробел почти в полтора столетия, за это время, вероятно, там не проводилось никаких действительно масштабных работ, поскольку Египет тогда был зависимой провинцией великого восточного халифата. Однако с восстановлением чего-то вроде независимости мы обнаруживаем, что один из его самых могущественных правителей, Ибн Тулун, начал строительство мечети в Каире (а.д. 876 г. н.э.), которая, благодаря своему превосходному стилю постройки, все еще оставалась в сносом совершенстве примерно до 1860 года.<sup>[469]</sup>

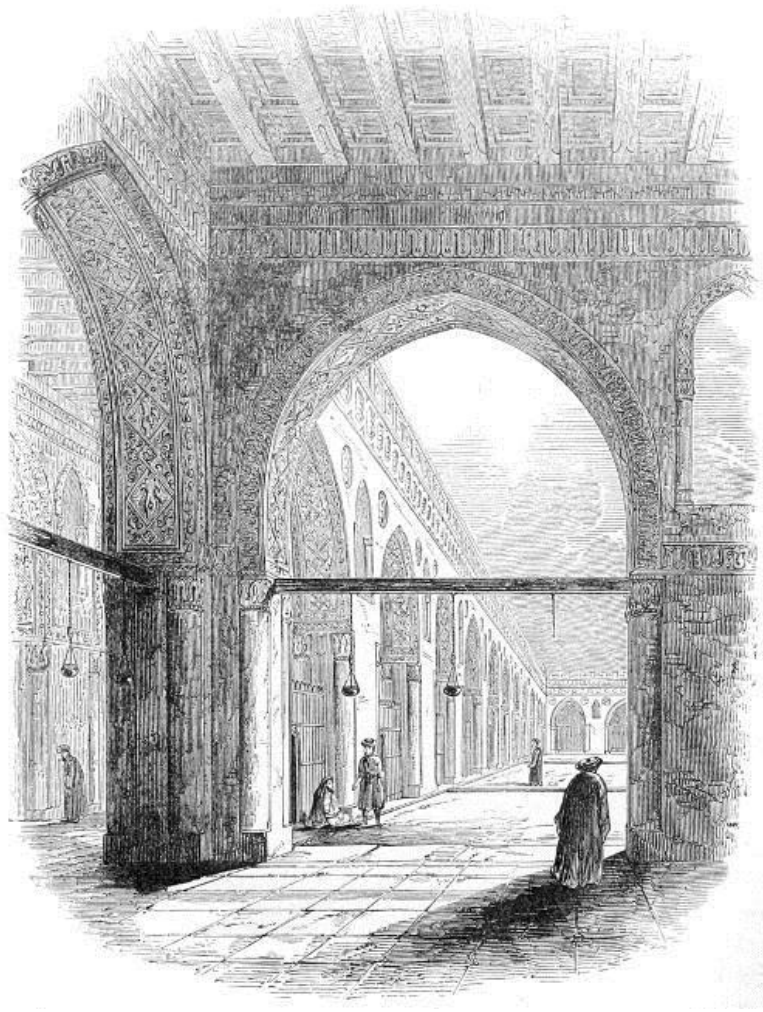
Традиция, как обычно, приписывает проект христианскому архитектору, который, когда эмир отказался использовать колонны оскверненных церквей для предполагаемой мечети, предложил построить ее полностью из оригинальных материалов. Сначала он был брошен в тюрьму из-за махинаций своих соперников; но в конце концов, когда они поняли, что не могут обойтись без его услуг, за ним снова послали, и его план был приведен в исполнение.<sup>[470]</sup>

Как бы то ни было, весь стиль мечети демонстрирует огромный прогресс по сравнению с ее предшественницей, за это время исчезли все следы римского или византийского искусства, и сарацинская архитектура кажется завершенной во всех своих деталях, части, первоначально заимствованные из предыдущих стилей, были обработаны и слиты в единое целое.



978. Арки в мечети Амру. (Из работы Г. де Прэнжи.)





979. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. (Из книги Костэ "Арабская архитектура".)

Говорят, что архитектор был коптом, и если это так, то это объясняет развитие стиля, работу мистера Батлера о коптских церквях Египта,<sup>[471]</sup> ясно доказывающую, что задолго до зданий Тулуна коптами был разработан стиль с орнаментами геометрического характера, подобными тем, что можно найти в Тулуне.<sup>[472]</sup> С этого времени мы не обнаруживаем отступлений; стиль в Египте наконец-то занял свое место как отдельная и завершенная архитектурная форма. Это правда, что в таком богатом хранилище материалов, как Египет, архитекторы не всегда могли удержаться от того, чтобы не присвоить остатки более ранних зданий; но когда они делали это, они использовали их настолько по-своему и так оформляли в своем собственном стиле, что мы не сразу узнаем источники, из которых они взяты.

Вернемся, однако, к мечети Тулун. Его общая планировка почти идентична планировке мечети Амру, только с несколько увеличенными размерами: площадь двора составляет почти 300 квадратных футов, а всего здания - 390 на 455 футов. При его строительстве вообще не используются колонны, за исключением зацепленных угловых стержней; все арки, которые неизменно заострены, поддерживаются массивными опорами. Двор с трех сторон имеет два ряда аркад, но со стороны, обращенной к Мекке, их пять; и с той особенностью, что вместо аркад, идущих под прямым углом к стене Мекки (как в мечетях Амру и Керуана), они идут параллельно ей. Это может быть объяснено большой прочностью стен, на которые опирались эти арки, и тем фактом, что толчку последних не могли противостоять деревянные стяжки, которых достаточно в двух упомянутых выше примерах. При прохождении аркады в другую сторону арки служили опорами одна к другой, передавая

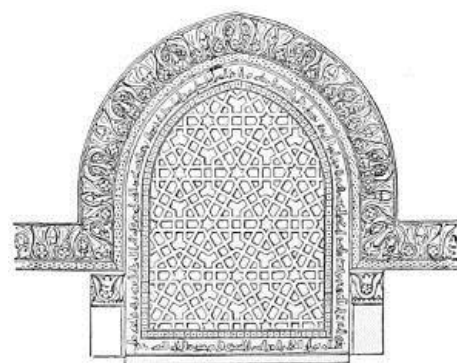


нагрузку на внешние стены, которые имеют большую толщину. Тот же принцип соблюдается и с трех других сторон, которые в каждом случае лежат параллельно внешней стене.

Все здание построено из кирпича, покрыто штукатуркой; и, к счастью, почти каждый проем окружен надписью в старой форме куфическими буквами, которые тогда использовались, и только использовались, о периоде, к которому относится мечеть, так что не может быть никаких сомнений относительно ее даты. Действительно, возраст как самого здания, так и всех его деталей хорошо установлен.

Гравюра на дереве № [979](#) объясняет форму его аркад и орнаментов, покрывающих их. Их общий характер - смелая и массивная простота, аналог нашего собственного нормандского стиля. Определенный элемент возвышенности и мощи, несмотря на времена неуклюжести, является общим для обоих этих стилей. Действительно, за исключением мечети султана Хасана, в Каире, пожалуй, нет мечети столь внушительной и совершенной, как эта, хотя в ней практически нет того изящества и элегантности, которые мы привыкли ожидать от этого стиля.

Среди наиболее примечательных особенностей этого здания - способ, которым все внешние проемы заполнены тем своеобразным узором, который стал такой же характерной чертой этого стиля, как окна наших церквей пять столетий спустя - в готическом стиле. У сарацин окно заполнено целиком, а щели маленькие и разнообразные; обе эти характеристики уместны, когда в окно нельзя выглядывать, или когда оно заполнено раскрашенным стеклом; но, конечно, совершенно непригодны для наших целей. И все же даже сейчас сомнительно, чтобы сарадины не превосходили готических архитекторов даже в их лучшие дни элегантностью дизайна и разнообразием изобретений, отраженных в ажуре их окон. В мечети Ибн Тулуна он используется как старое и совершенное изобретение, вобравшее в себя зачатки всех тех угловатых и плавных линий, которые впоследствии были объединены в такие бесчисленные формы красоты.



980. Окно в мечети Ибн Тулуна.

Возможно, что будущие исследования выявят здание, построенное на 50 или даже 100 лет раньше этого, которое может свидетельствовать о почти столь же полном освобождении от христианского искусства; но в настоящее время мы должны датировать полное основание нового стиля мечетью Тулун (885 г. н.э.). Хотя проследить историю этого стиля от возведения мечетей Дамаска и Иерусалима до мечетей Тулуна довольно сложно, с того времени таковых не существует. Только в Каире имеется почти достаточно материалов для этой цели.

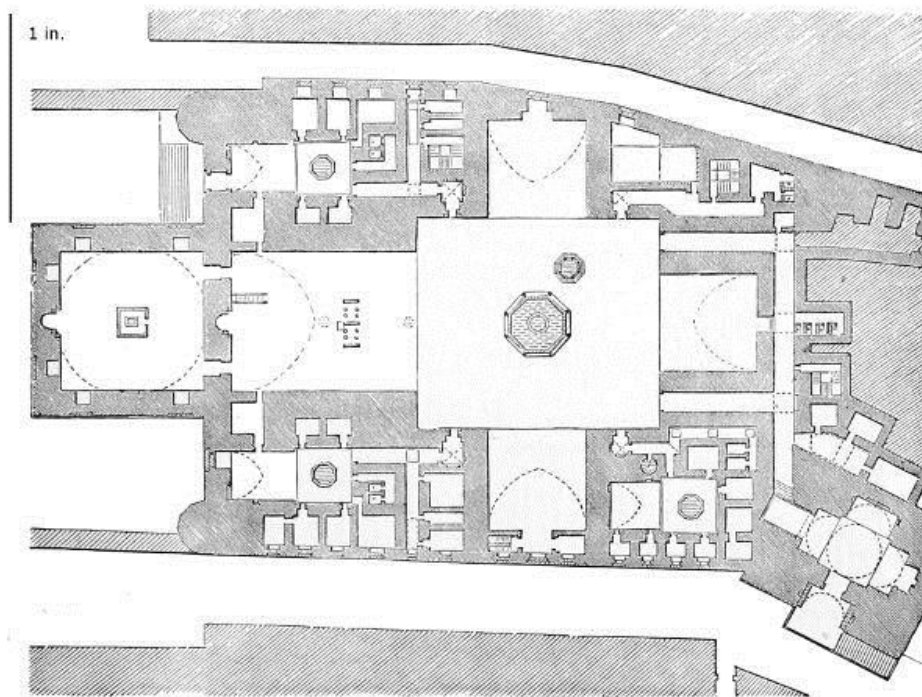
Следующей великой мечетью, возведенной в этом городе, была Эль-Азхар, или "великолепная", построенная в 981 году н.э., в городе Керуан арабами по типу их собственной мечети. Это было перестроено в более поздние времена, но, согласно мистеру Карпентеру <sup>[473]</sup> в нем сохранены пропорции его первоначального плана. Говорят, что он был преобразован в университет в 1199 году, но был разрушен землетрясением в 1303 году, а впоследствии полностью перестроен и отреставрирован различными султанами.

Мечеть Аль-Хаким была построена в начале 11 века. До сих пор сохранились фрагменты аркад, которые показывают, что он был того же типа, что и Тулун, с заостренными и слегка подковообразными арками и зацепленными угловыми валами, которые в Тулуне, вероятно, являются самыми ранними примерами этой особенности, сохранившимися до наших дней. На месте минаретов находятся две Мабкарехи, или квадратные гробницы, с маленькими минаретами наверху.

Здания, построенные в течение следующих двух столетий, не были ни многочисленными, ни примечательными по размерам, хотя прогресс очень очевиден в тех примерах, которые существуют, и к началу 13 века мы обнаруживаем, что стиль почти полностью изменился. Мечеть Эль-Дахир (1268), ныне используемая в качестве форта, примечательна орнаментом вокруг арок двух ее крыльцов, что доказывает ее нормандское происхождение. Он состоит из шеврона или зигзага в одном случае и литых стоек в другом, подобных тем, что найдены на паперти Гроба Господня в Иерусалиме, приписываемой крестоносцам, и на башне Марторана в Палермо.

Мечеть Калаун и пристроенная к ней больница (1287 г. н.э. 1287 г. н.э.) являются благородными зданиями, полными самых элегантных деталей и не лишенными значительного величия в отдельных частях. Однако во всем, кроме деталей, они должны уступить пальму первенства следующему великому образцу - мечети, которой султан Хасан украсил Каир в 1356 году. В некоторых отношениях это одна из самых замечательных мечетей, когда-либо возведенных в какой-либо стране, и она значительно отличается от любой другой, с которой мы в настоящее время знакомы.

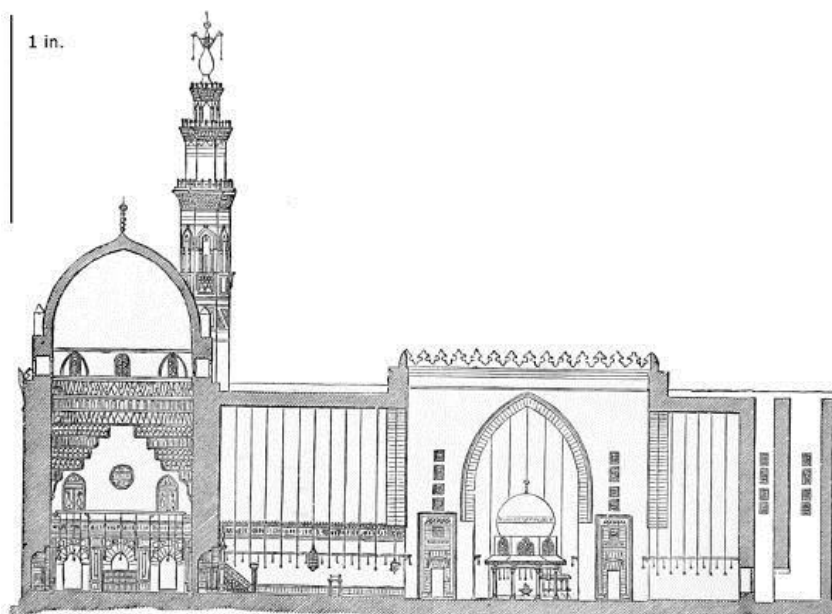
Как видно из плана (гравюра на дереве № [981](#)), его внешняя форма очень неправильная, со всех сторон повторяющая линии улиц, в пределах которых он расположен. Эта неправильность, однако, не такова, чтобы умалять ее внешний вид, который необычайно смелый и массивный со всех сторон; стены имеют высоту почти 100 футов и увенчаны карнизом, который добавляет еще 13 футов и выступает примерно на 6 футов. Эта огромная высота разделена не менее чем на девять этажей маленьких квартир; но проемы так глубоко утоплены, а выступы между ними такие смелые, что вместо того, чтобы разрезать его и придать ему вид фабрики, как это было бы в Англии, здание обладает всей кажущейся прочностью крепости и кажется более достойным потомков древних фараонов, чем любое произведение современного искусства в Египте.



981. Мечеть султана Хасана. (Из книги Коста "Арабская архитектура") Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Внутри есть открытый небу двор размером 117 футов на 105, окруженный стеной высотой 112 футов. Вместо обычных колоннад или аркад на каждой стороне двора открывается только одна гигантская ниша. С трех сторон эти ниши имеют площадь 46 квадратных футов; но на той, что обращена к Мекке, большая ниша имеет 69 футов в ширину, 90 в глубину и 90 футов в высоту внутри. Все четыре перекрыты простыми туннельными сводами остроконечной формы, без ребер или пересечений, и по простому величию им нет равных среди любых подобных арок, которые, как известно, где-либо существуют.

За нишей, обращенной в сторону Мекки, находится гробница основателя, квадратная в плане, как почти всегда бывают эти здания, размером 69 футов в каждую сторону, покрытая высоким и элегантным куполом, опирающимся на подвески необычайной красоты и богатства. С каждой стороны его обрамляют два величественных минарета, один из которых является самым высоким в Каире и, вероятно, в любой части мира, достигая 280 футов в высоту и пропорциональной ширины. Его дизайн и очертания, однако, вряд ли столь элегантны, как у некоторых других, хотя даже в этом отношении его следует считать очень красивым образцом своего класса.



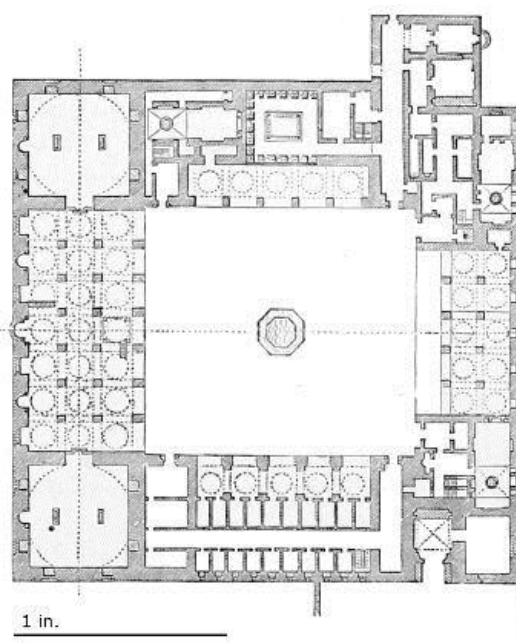
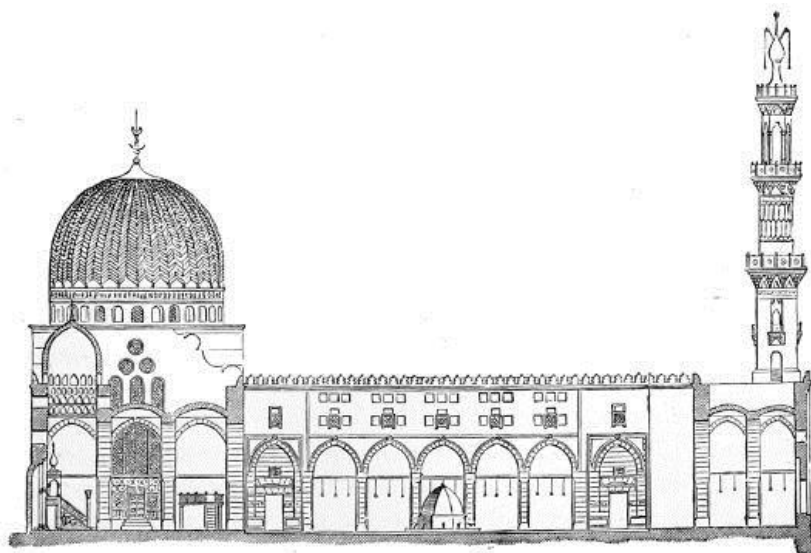
982. Фрагмент мечети Хассана, Каир. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

Одним из главных недостатков этого здания является расположение дверного проема, который, вместо того, чтобы быть обращенным к *кибле* или нише, обращенной к Мекке, расположен по диагонали, на улице рядом со зданием. Это очень красивый образец архитектуры сам по себе; тем не менее, его расположение и узкие проходы, которые вели от него к главному зданию, самым существенным образом умаляют эффект всего здания, которое в других отношениях столь совершенно. Возможно, из-за того, что не удалось найти площадку для размещения входа в правильном положении; но более вероятно, что это было устроено так в целях обороны, поскольку все сооружение имело вид крепости и, без сомнения, было возведено для этой цели, а также приспособлено под молитвенный дом.

Одним из лучших зданий 14 века является то, что было построено султаном Беркуком за стенами Каира (а.д. 1384 г. н.э.), которое, помимо мечети, содержит дополнительную особенность в огромных погребальных камерах, которые на самом деле являются основной

частью здания и свидетельствуют о сильном родстве правителей Египта того времени с расой строителей гробниц.,,

План и раздел (гравюры на дереве № [983](#), [984](#)), хотя и небольшие, покажут состояние, в котором искусство находилось в Египте в тот период. Остроконечная арка, как можно заметить, используется с такой же легкостью и элегантностью, каких когда-либо достигали на Западе.



983. План мечети и гробниц султана Беркука. (Из Косте.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

984. Часть мечети Беркука. (Из книги Косте "Арабская архитектура".)

Купол стал поистине изящным и тщательно продуманным дополнением, образующим не только идеальный потолок внутри, но и самое впечатляющее украшение снаружи. Прежде всего, минарет здесь достиг такой высокой степени совершенства, какой он когда-либо достигал в последующие века.

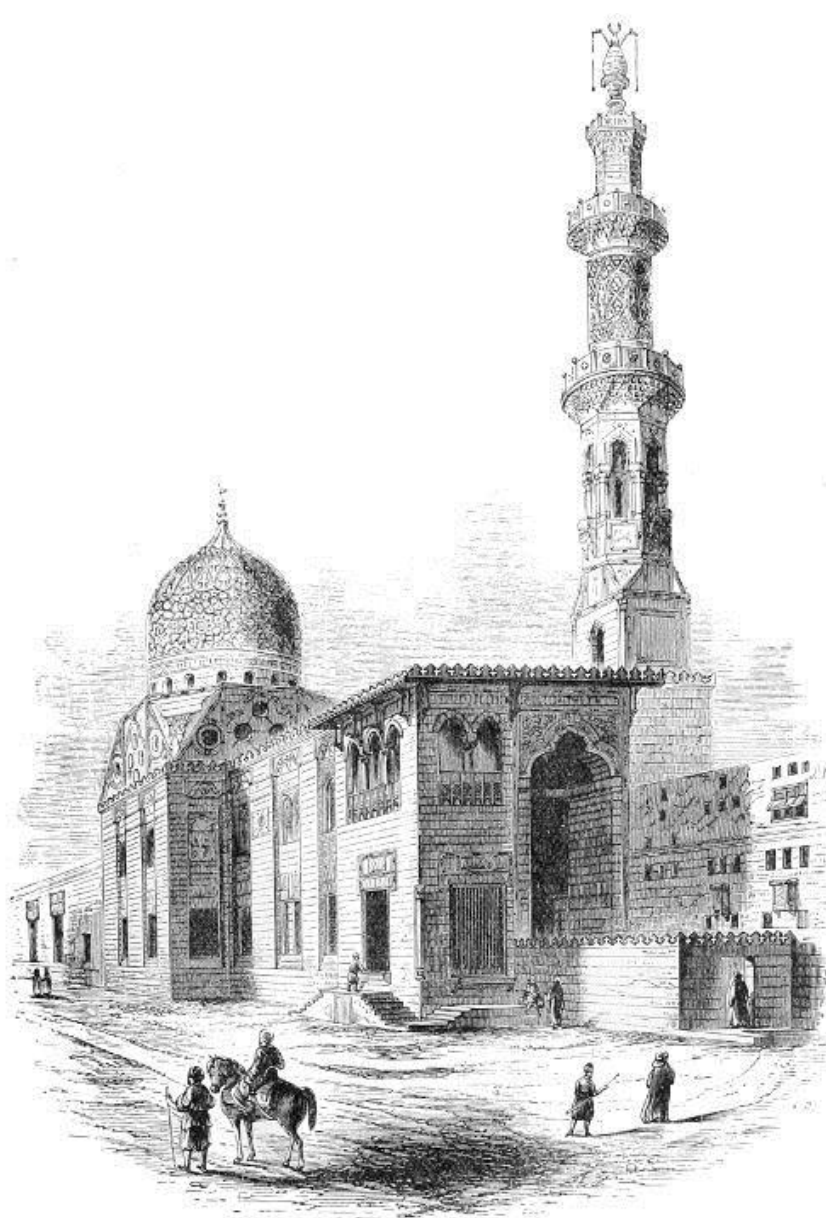
Самым старым известным примером башни такого типа является башня мечети Ибн Тулуна, но она особенно некрасива и неуклюжа. Минарет в Амру, вероятно, был более поздним дополнением. Но только здесь, в Беркуке, они, кажется, приобрели ту элегантность и завершенность, которые делают их, возможно, самой красивой формой башенной архитектуры в мире. Наши предрассудки, конечно, связаны со шпилями наших готических церквей, и индийцы воздвигли несколько величественных башен; но в целом сомнительно, чтобы что-либо в своем классе когда-либо превосходило красоту и элегантность минаретов, пристроенных к мечетям в этом и последующих столетиях.

Мечеть Эль-Муайяд, возведенная в 1415 году н.э., представляет собой исключительно элегантный образец мечети с колоннами. Внешне он имеет размеры примерно 300 на 250 футов и располагает внутренним двором, окруженным двойными колоннадами с трех сторон и тройным рядом арок со стороны, обращенной к Мекке, где также расположены — как и в Беркуке — гробницы основателя и его семьи. При возведении здания использовалось значительное количество древних колонн, но надстройка настолько легкая и элегантная, что эффект приятный; и из "смешанных мечетей" — т.е. тех, в которых использованы древние материалы, — это один из самых приятных образцов.



Пожалуй, самой совершенной жемчужиной в Каире или его окрестностях являются мечеть и гробница Кайтбея (гравюра на дереве № [985](#)), построенные за пределами стен в 1472 году н.э. Если смотреть снаружи или внутри, ничто не может сравниться с изяществом каждой части этого здания. Его небольшие размеры не позволяют ему претендовать на величие и не претендуют на чистоту греческого и некоторых других стилей; но как совершенный образец элегантности, которую мы обычно ассоциируем с архитектурой этого народа, ему, возможно, нет равных ни в чем в Египте, и он намного превосходит Альгамбру или другие западные здания того времени.

После этого периода в Каире, да и вообще во всем Египте, было возведено не так уж много важных зданий; и когда наступает новая эпоха великолепия, оказывается, что старое искусство вымерло, и за это время выросло возрождение, гораздо более пагубное, чем на Западе. В современной Европе местные архитекторы осуществили так называемую реставрацию искусства в своей собственной педантичной манере; но в Леванте соответствующий процесс происходил под эгидой группы итальянских художников-беженцев, которые привили свои так называемые классические представления о мавританском стиле с вульгарностью форм и цвета, о которых мы не имеем ни малейшего представления. В более поздних зданиях Мехемета Али и его современников мы находим самые богатые и красивые материалы, которые заставляют нас задуматься, как люди могли так извращать все представления о красоте и приличии, создавая такое диссонирующее уродство.



985. Мечеть Кайтбей. (Из книги Коста "Архитектура Арабе".)

По своим размерам и красоте материалов мечеть, возведенная покойным пашой в цитадели Каира, должна соперничать с любым из более древних зданий в городе; но она уже разваливается на куски, и если не считать того факта, что ее основной дизайн основан на принципе великих мечетей, возведенных в подражание Стае. София в Константинополе, которая придает определенное величие своему интерьеру, была бы совершенно неинтересной.<sup>[474]</sup>

## МЕККА.

В истории магометанской религии описание мечети в Мекке, естественно, заняло бы первое место; но в работе, посвященной архитектуре, достаточно упомянуть о ней в связи с Египтом, султанам которого она обязана всеми архитектурными украшениями, которыми обладает. Кааба, или само святилище, не имеет архитектуры и славится только своей святостью.



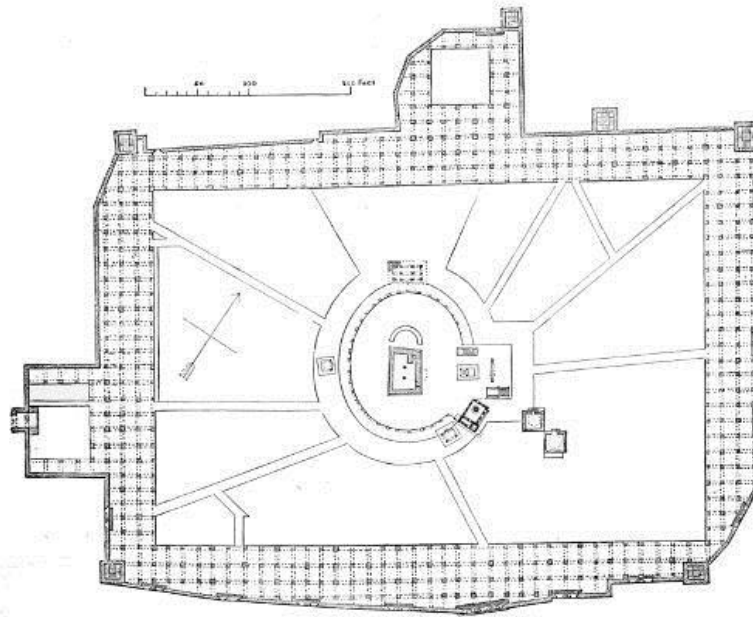
В первые века существования Хиджры местность, по-видимому, была окружена монастырем, не отличавшимся особым великолепием, но после большого пожара, произошедшего в 1399 году, северная и западная стороны были построены в более великолепной манере Баркуком, султаном Египта, мечеть и гробница которого проиллюстрированы гравюрами на дереве № [983](#), [984](#). В 1500 году Эль-Гури, также египетский султан из племени Мемлук, восстановил Баб Ибрагим. Следующий ремонт был произведен благодаря султанам Константинополя. Селим I. в 1572 году перестроил одну сторону, а в 1576 году Мурад произвел общий ремонт всего здания и оставил его практически таким, каким мы его сейчас видим.

Вряд ли нужно указывать, что по своему устройству она обязательно отличается от всех других мечетей. Заповедь Корана заключалась в том, что все истинно верующие во время молитвы должны поворачиваться к Каабе, и, следовательно, мечеть стала простым указателем направления, в котором находилась Мекка; но в данном случае, когда Кааба находилась в центре, никакой михраб или указание было невозможно. Все, что требовалось, - это *теменос*, чтобы закрыть священный предмет и исключить внешний мир с его делами из освященных пределов.

Главным объектом в ограде, конечно же, является Кааба, небольшая низкая башня, почти квадратная в плане, но не совсем, с более длинными сторонами 39 и 40 футов соответственно; более короткая 31 и 33 фута; ее высота составляет 36 футов. Вход находится около одного угла, на высоте 6 футов от земли. Он полностью лишен архитектурных украшений, а верхняя часть покрыта черной тканью, которая ежегодно обновляется. Следующим по важности после этого является Земзем, или святой источник, который, как говорят, бил на этом месте на помощь Измаилу и его матери, когда они умирали от жажды. Эти два объекта соединены перилами, окружающими Каабу, за исключением одного места, где она соединяется с Земземом. Перила, вероятно, обозначают ограду старого языческого храма до времен Магомета.

Они вместе с некоторыми другими второстепенными зданиями теперь стоят во внутреннем дворе, образуя идеальный прямоугольник размером примерно 380 на 570 футов внутри, окруженный аркадами со всех сторон. Они значительно различаются по глубине, чтобы соответствовать внешним очертаниям здания, которое, как показано на гравюре на дереве (№ [968](#)), очень неправильной формы. В него со всех сторон ведут девятнадцать ворот, некоторые из которых, как говорят, отличаются значительным великолепием, и его украшают семь минаретов. Они расположены очень нерегулярно, и ни один из них не отличается особой красотой или размером.

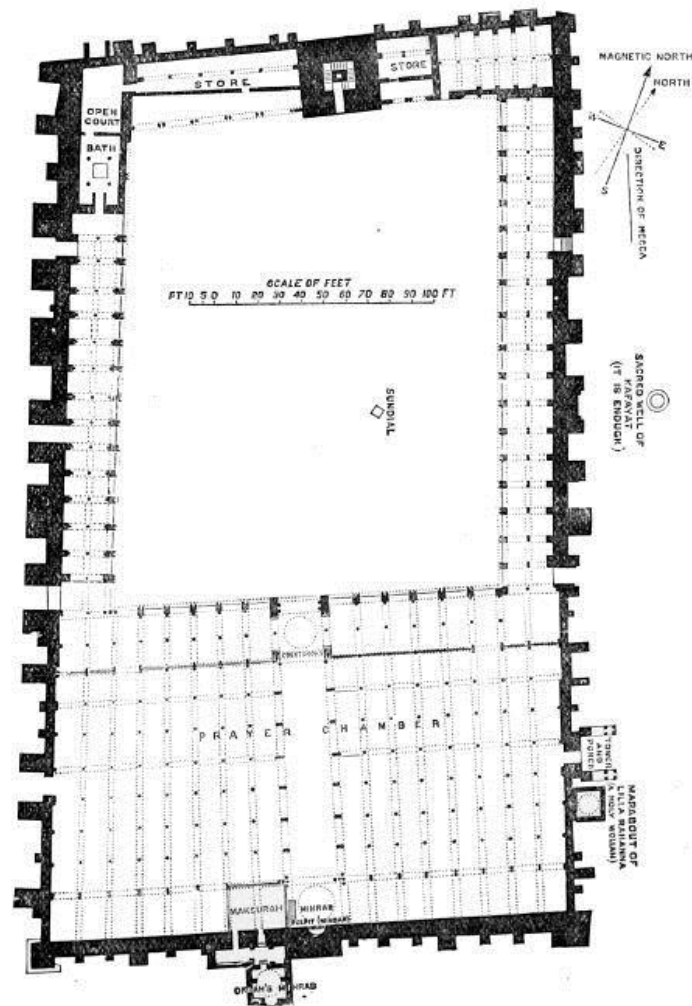
На более длинных сторонах двора расположены тридцать шесть арок, на более коротких - двадцать четыре, все слегка заостренные. Их поддерживают колонны из сероватого мрамора, каждая четвертая представляет собой квадратную опору, остальные - круглые.



986. Великая мечеть в Мекке. (С плана Али бея.<sup>[475]</sup>)

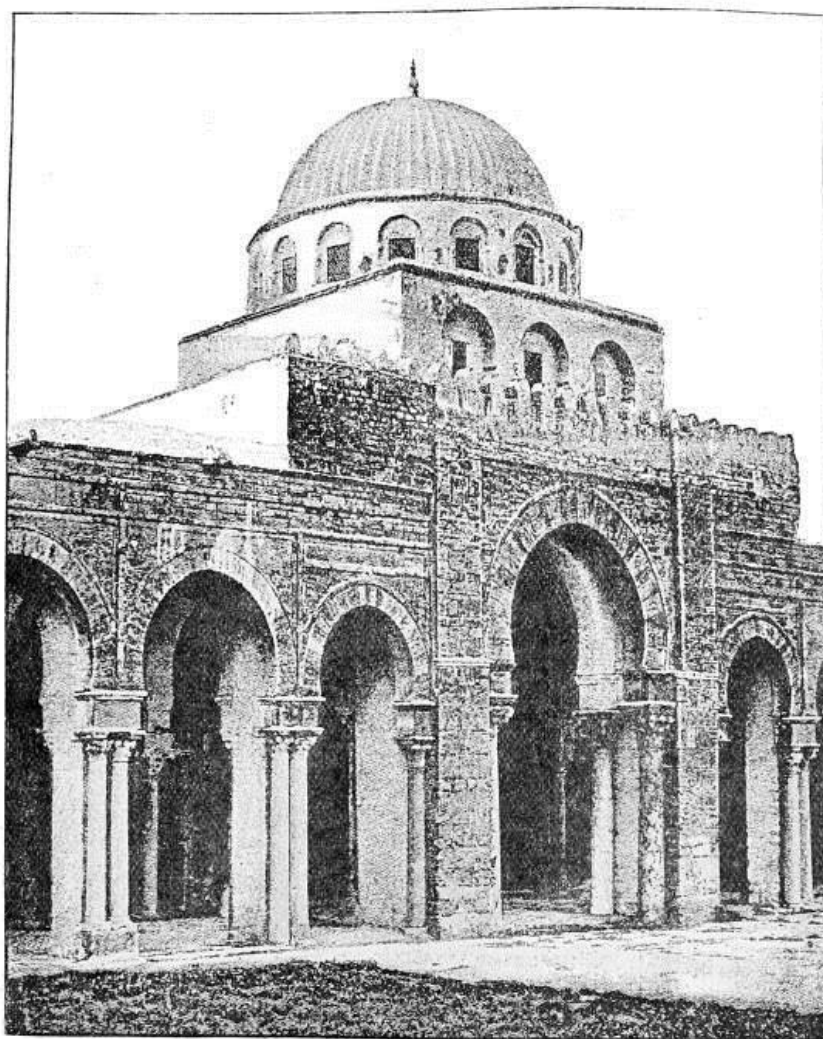
Ни его порядок, ни, насколько мы можем понять, детали не делают храм объектом особого архитектурного великолепия. Даже по размерам он превосходит многих и меньше своего великого конкурента, Иерусалимского храма, площадь которого составляла 600 квадратных футов. И все же это интересно, поскольку на самом деле это единственный храм мусульманского мира; ибо, хотя многие мечети в настоящее время считаются священными и как таковые тщательно охраняются от профанации, эта мнимая святость, очевидно, является предрассудком, заимствованным или унаследованным от других религий, и не является частью доктрины мусульманской веры, которая, подобно иудейской, указывает на один-единственный храм как на место, где люди должны поклоняться и к которому они должны обращаться в молитве.

БЕРБЕРИЯ.



987. План Великой мечети Керуана.

Возможно, есть — без сомнения, есть — много зданий, возведенных мусульманами в странах между Египтом и Испанией; но, как ни странно, французы, с их любовью к искусству и возможностями исследовать их, еще не познакомили нас с их особенностями. Даже если они не великолепны сами по себе, они должны образовывать любопытную связь между стилями Востока и Запада. Недавняя аннексия Туниса Францией, однако, позволила нам, наконец, получить планы и рисунки великой мечети в Керуане, так что мы можем проследить, согласно мистеру Карпентеру (см. Труды R.I.B.A., 1882-83, откуда заимствованы приведенные здесь подробности), происхождение мечети Кордовы и других работ в Испании, которые, когда эта работа была впервые написана, казались отрезанными от всякой связи с Востоком и стояли совершенно особняком.

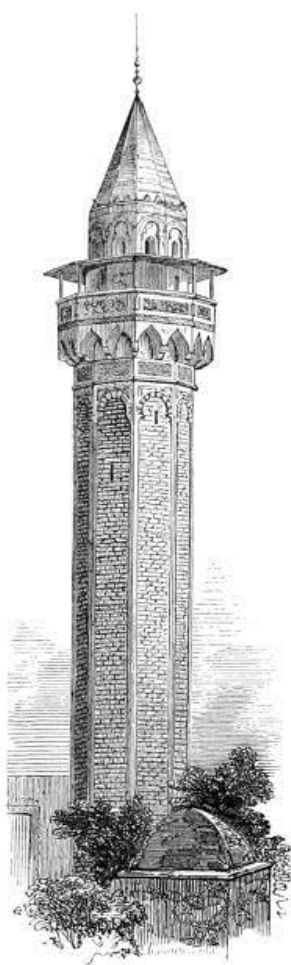


988. Главный вход во двор Великой мечети Керуана.

Мечеть Керуан была основана эмиром Ахбахом в 675 году н.э., и была перестроена и расширена в последующие три столетия. План мечети (Гравюра на дереве [987](#) года) несколько неправильной формы, она шире в юго-восточном конце примерно на тридцать футов. Он занимает площадь чуть более 100 000 квадратных футов, из которых около трети покрыто и образует молитвенную комнату. Большой двор имеет размеры 220 × 176 футов с коридорами с двумя проходами на восточной и западной сторонах; другие здания частично огорожены с северной стороны, с высокой башней площадью тридцать квадратных футов в центре, увенчанной небольшим куполом. В этой башне есть мраморная лестница с римскими фрагментами времен Траяна и Аврелия Антонина.

В молитвенную комнату со двора ведут тринадцать арочных проходов, все круглые и напоминающие подкову. Центральный вход (гравюра на дереве [988](#)) в главный проход состоит из высокой подковообразной арки двух порядков с квадратной низкой башней, увенчанной рифленным куполом. Молитвенная комната состоит из центрального прохода с восемью проходами с каждой стороны, все они идут в направлении стены Мекки, с поперечными аркадами через различные промежутки времени. Проходы отделены один от другого колоннами, все взятыми из более ранних зданий, несущими подковообразные арки, колонны в центральном проходе имеют высоту двадцать два фута и иногда соединены вместе или тройками; колонны в проходах имеют высоту пятнадцать футов. Капители в основном взяты из римских зданий; однако некоторые из них византийские и украшены резьбой в виде птиц и цветов. Все арки соединены между собой деревянными балками и

железными прутьями. Михраб увенчан рифленым куполом на шестиугольном основании с окнами из богато окрашенного стекла, а ниша михраба облицована мрамором и византийской мозаикой и обрамлена порфировыми колоннами по бокам. Главный вход находится через крыльцо с западной стороны и имеет форму башни, а также есть еще четыре второстепенных входа.



989. Минарет в  
Тунисе. (Из Жиро де  
Прэнжи.)

В Тунисе есть несколько благородных зданий, не таких старых, как это, но все еще солидного возраста; но, за исключением минарета, представленного на прилагаемой гравюре на дереве (№ [989](#)), ни одно из них еще не было нарисовано таким образом, чтобы мы могли судить о том, что это такое и какого ранга они заслуживают как произведения искусства. Этот минарет - один из лучших образцов своего класса. В нем нет ни малейшего изящества или тщательно продуманной красоты деталей, как в каирских изделиях; но прекрасные пропорции древка и соответствующий полумилитарный стиль его украшений делают его необычайно привлекательным. Верхняя часть также имеет хорошие пропорции, хотя и была в некоторой степени изменена в наше время. К сожалению, ни возраст, ни рост точно не известны. Ему, вероятно, три или четыре столетия, и его современница мечеть Хассани в Каире доказывает, что сарацинские архитекторы были способны выразить простое величие, а также изысканную красоту, когда это было им удобно.

В Алжире нет ни одного сколько-нибудь значимого здания, относящегося к какой-либо эпохе мавританского искусства. Постройки Константина - единственные, которые до сих пор были проиллюстрированы понятным образом, и они едва ли заслуживают упоминания после великих построек в Египте и на дальнем Востоке. Я не могу отделаться от подозрения, что некоторые остатки лучшей эпохи все еще могут быть обнаружены; но французские археологи, похоже, всецело поглощены остатками римлян и не обратили своего внимания всерьез на более современный стиль, что, надо надеяться, они вскоре и сделают. По крайней мере, с художественной точки зрения, это гораздо важнее, чем те немногие фрагменты римских зданий, которые еще остались в этой отдаленной провинции.



## ГЛАВА III.

### ИСПАНИЯ.

#### Содержание.

Вступительное слово—Мечеть в Кордове—Дворец в Захре—Церкви штата. Мария и Кристо де ла Лус в Толедо—Хиральда в Севилье—Дворец Алькасар—Альгамбра—Сицилия.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

|                                                                  | ДАТЫ.       |
|------------------------------------------------------------------|-------------|
| Мавры вторгаются в Испанию                                       | 711г. н. э. |
| Абд-эль-Рахман открывает мечеть в Кордове                        | 786         |
| Эль-Хаким II. расширяет мечеть на юг и перестраивает святилище   | 961         |
| Эль Мансур расширяет мечеть на восток                            | 980         |
| Алькасар и Хиральда в Севилье (примерно)                         | 1200        |
| Мохаммед бен Альхаммар открывает " Альгамбру "                   | 1248        |
| Абу абд-Аллах, строитель Львиного двора, вступает в царствование | 1325        |
| . и христианское завоевание. Гранадский король                   | 1492        |

ВЕРОЯТНО, БЛАГОДАРЯ своему положению, формы, которые сарацинский стиль принял в Испании, несколько отличаются от тех, которые мы находим в других местах. Как стиль он уступает многим другим формам сарацинского искусства. В нем нет ни чистоты форм и изящества деталей, достигнутых в Египте, ни совершенства расцветки, которое характеризует стиль Персии, хотя он, безусловно, уступает индийскому как по элегантности, так и по богатству. И все же для нас он, возможно, самый интересный из всего, не только из-за его близости к нашим родным берегам и, как следствие, большего знакомства с ним, но и потому, что история, поэзия и живопись объединились, чтобы подчеркнуть его достоинства и запечатлеть его формы в наших умах. Мало кто не знаком с блестящей отвагой горстки авантюристов, которые в VIII веке покорили Испанию и почти завоевали Европу, и еще меньше людей без эмоций слушали печальную историю об их изгнании восемь веков спустя. Большая часть поэзии и романтики средневековья обязана своим существованием борьбе между христианами и рыцарями-пайнимами; и в наше время поэты, художники и архитекторы все задерживались и распространялись о красотах Альгамбры или



восхищались таинственным великолепием мечети в Кордове. Действительно, нельзя было бы сделать этому стилю большего комплимента, чем тот факт, что за последние несколько лет ни одна сколько-нибудь значимая работа не была посвящена христианским древностям Испании, в то время как даже в Англии были созданы две такие великолепные иллюстрации к Альгамбре, как работы Мерфи и Оуэна Джонса, — работы, гораздо более великолепные, чем те, что посвящены нашему собственному национальному искусству. Во Франции также Жиро де Прэнжи, Ле Норман, Шапюи и другие посвятили себя этой задаче; и даже в Испании "Арабские антигуэдады по-Испански" - лучшая постановка в своем классе. Таким образом, мы действительно знакомы с тем, что делали эти незнакомцы; в то время как соборы Севильи, Толедо, Бургоса и Леона лишь частично измерены или проиллюстрированы; и путешественники, спешащие в Альгамбру, едва ли снизойдут до того, чтобы остановиться, чтобы бросить мимолетный взгляд на их красоты.<sup>[476]</sup>

Это действительно едва ли справедливо; и все же следует признать, что невозможно соприкоснуться с блестящими произведениями пылкого воображения южан, не будучи очарованным их красотой; и в их изобилии орнамента и яркости цвета есть очарование, которому невозможно сопротивляться, когда они используются с той смелостью, которая характеризует их применение здесь. Верно также, что эти мавританские архитекторы избегают вульгарности, которая неизбежно сопровождала бы такое изобилие в руках северных художников, — недостатка, которого неизменно избегали более утонченно организованные азиаты.

## КОРДОВА.

Что касается истории архитектуры, то, безусловно, самым интересным зданием в Испании является мечеть Кордовы; это было первое важное сооружение, начатое маврами, которое расширилось и украшалось сменявшими друг друга правителями, так что в нем представлены образцы всех стилей, распространенных в Испании с древнейших времен до строительства Альгамбры, которое относилось к новейшей эпохе мавританского искусства.

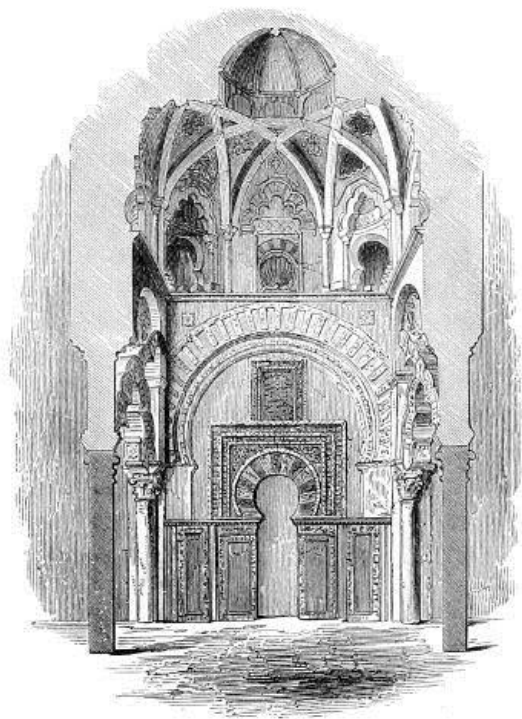
Строительство этой знаменитой мечети было начато халифом Абд-эль-Рахманом в 786 году и завершено его сыном Эль-Хакимом, который умер в 796 году. Частью, построенной ими, были одиннадцать западных нефов и двадцать один пролет глубиной, которые затем образовали завершенное само по себе здание, мало чем отличающееся от Аксы в Иерусалиме (за исключением количества нефов), которое, как говорят, халиф стремился превзойти. В 961 г. н.э. Эль-Хаким II. расширил мечеть, сформировав арки в южной стене и добавив еще двенадцать пролетов дальше на юг. Он перестроил михраб и добавил комнаты священника по всей ширине своего здания. Двор с северной стороны был перестроен около 937 года нашей эры



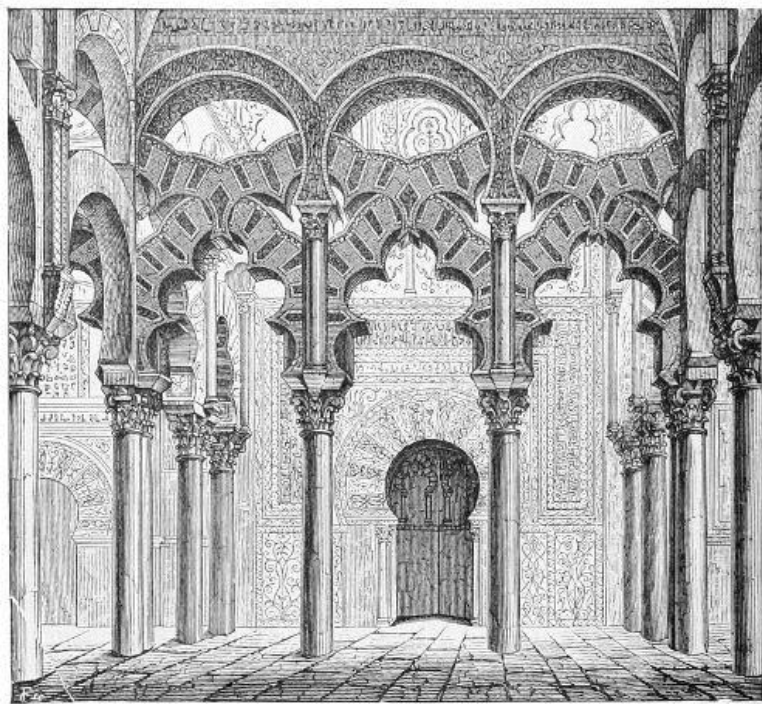
арками во дворах Альгамбры. Мраморное и мозаичное убранство святилища и михраба выполнено в Византии художниками, присланными императором Львом из Константинополя по просьбе халифа Эль-Хакима II. Крыша всей мечети изначально была деревянной, покрытой резьбой, росписью и позолотой. Сейчас это скрыто кирпичным и оштукатуренным сводом, частично построенным под ним в 1713-23 годах и в этом столетии; этот свод также скрывает фриз, украшавший верхнюю часть стен.

В восточной части Аль-Мансура наблюдается значительный сбой в выполнении работ, которые расположены нерегулярно и в которых некоторые арки заострены.

Изменения, произведенные христианами, можно найти в церкви, возведенной на южной стороне первой южной стены, занимающей три пролета мечети Эль-Хакима II, и в большом коро, построенном в 1547 году, в центре всего здания. По словам мистера Карпентера, работа представляет собой сочетание поздней готики и платереска, и большая изобретательность была проявлена при обработке арок трансепта там, где в них переходят мавританские проходы. “Эффект от всего этого, несомненно, очень грандиозный, и мы не можем не уважать мастерство архитектора, даже несмотря на то, что при его возведении была уничтожена большая часть мавританской работы”. Г-н Карпентер также ссылается на “очень умную и художественную обработку огромных внутренних опор летящих контрфорсов, которые вместе со стенами Капилла Майор, обращенными к проходам, обшиты панелями и заполнены скульптурами поздней росписи, выполненными с большим изяществом и красотой”.



991. Интерьер святилища в Кордове.  
(С рисунка Жиро де Пранжи.)



992. Внешний вид святилища, Кордова. (Из Розенгартена.)

Прежде чем покинуть эту мечеть, возможно, стоит отметить, что нигде ни в одном из этих стилей стрельчатая арка не появляется, или только настолько робко, что является скорее исключением, чем правилом. В эпоху, когда его применение было повсеместным на Востоке, необычно наблюдать, насколько полностью сарацинские архитекторы следовали традициям страны, в которой они оказались. В Кордове они так и не избавились от влияния римских арок, хотя дальше на север остроконечные арки в их зданиях отнюдь не редкость.

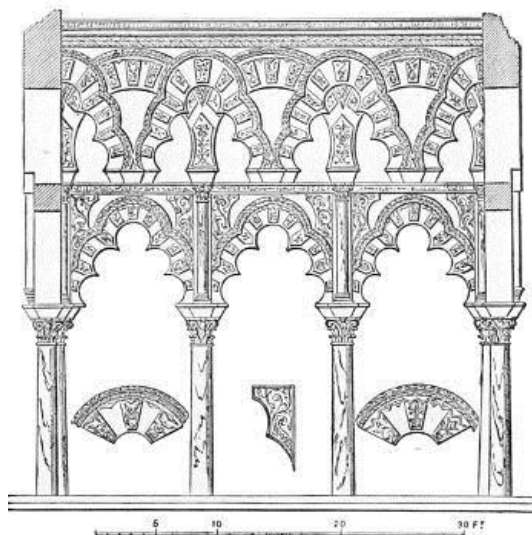
Одновременно с восстановлением святилища мечети было возведено большое здание дворца в городе Захра близ Кордовы, которое, если мы можем доверять дошедшим до нас рассказам, было, безусловно, самым замечательным творением мавров в Испании. Этого действительно можно было ожидать, поскольку, как уже было отмечено ранее, дворцы были главными постройками этого народа, и, поскольку они были самого лучшего возраста, естественно, можно было ожидать, что они превосходят любое другое сооружение, возведенное ими.

Теперь почти не осталось камня на камне даже от того места, где он стоял. Его разрушение началось вскоре после завершения строительства, во время смуты 11 века, еще до того, как город попал в руки христиан, и поэтому мы полностью полагаемся на арабских историков, у которых Конде и Мерфи составили свои отчеты; но поскольку они вместе с Маккэри описывают мечеть на одной странице с дворцом и не преувеличивают и не говорят ни слова лишнего в похвалу первому, мы не можем отказать в доверии их описанию последнего.

Согласно этим авторам, окружающая стена дворца имела 4000 футов в длину по восточной и западной линиям и 2200 футов по северной и Южной широте. Большую часть этого пространства занимали сады, но они, с их мраморными фонтанами, киосками и всевозможными украшениями, должно быть, превосходили по красоте и, возможно, даже по стоимости более строгие архитектурные части здания. 4300 колонн из драгоценнейшего мрамора поддерживали крыши залов; 1013 из них были привезены из Африки, 19 - из Рима, а 140 были подарены императором Константинополя Абд-эль-Рахману, знатному основателю этого роскошного здания. Все залы были выложены мрамором с тысячью разнообразных узоров. Стены тоже были из того же драгоценного материала и украшены фризами самых ярких цветов. Крыши, построенные из кедра, были украшены позолотой на лазурном фоне, дамаской резьбой и переплетающимися узорами. Короче говоря, все, чем могли владеть безграничные богатства халифов того периода, было расточено на это любимое убежище, и все, что искусство Константинополя и Багдада могло внести в развитие вкуса и исполнительского мастерства испанских арабов, было задействовано, чтобы сделать его самым совершенным произведением своего времени. Если бы этот дворец Захры остался у нас сейчас, мы могли бы позволить себе презирать Альгамбру и все произведения мавританского искусства того угасающего века.

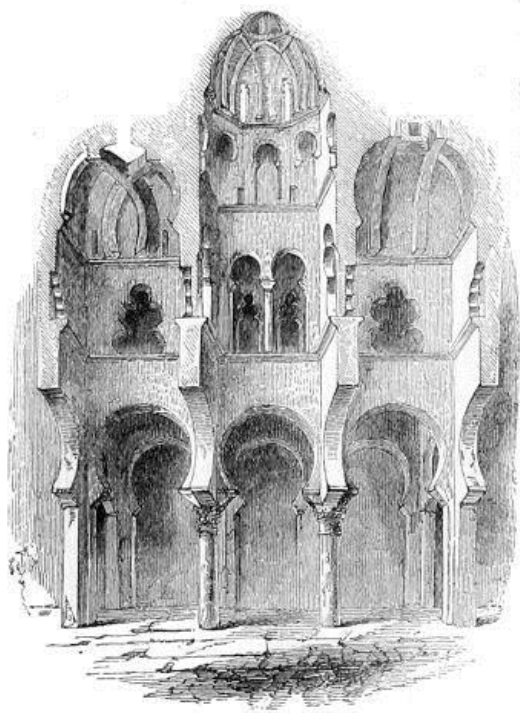
Среди других зданий, расположенных внутри большой ограды дворца, была мечеть. В ней было пять проходов, центральный из которых был шире остальных. Общая длина от Киблы, или ниши, указывающей на Мекку, до противоположной стены составляла 97 локтей (146 футов), ширина от Восточной до Западной - 49 локтей (74 фута). Он был закончен в 941 году и, по-видимому, был одним из последних сооружений дворца, начатых в 936 году. Из этого описания ясно, что фактически это была пятинефная церковь, и, поскольку о дворе ничего не упоминается, мы можем предположить, что, подобно семинефной Аксе в Иерусалиме, у нее никогда не было такого сопровождения, а на самом деле это была всего лишь расширенная в стороны базилика, но небольшого масштаба.

Церковь Святого Петра. Мария ла Бьянка (гравюры на дереве № [957](#), [958](#)), описанная в предыдущей главе, хотя и построена для другого народа и с другой целью, все же настолько выдержана в сарацинском стиле, что ее справедливо можно рассматривать как иллюстрацию прогресса, достигнутого в ее совершенствовании вплоть до ее появления в 12 веке.



993. Экран часовни Вилла Висиоза, мечети Кордовы.





994. Церковь Сан-Кристо-де-ла-Лус, Толедо. (С рисунка Жиро де Пранжи.)

Другим очень интересным образцом мавританской мечети в Испании является мечеть в Толедо, ныне известная как церковь Кристо де ла Лус (Гравюра на дереве № [994](#)). Это небольшое квадратное здание с четырьмя толстыми короткими колоннами на этажах, разделяющими его на девять равных отсеков, центральное из которых поднято выше остальных и заканчивается чем-то вроде купола, если это можно назвать куполом; ибо испанские архитекторы, почти полностью работавшие по римским образцам, никогда ни в какой степени не заимствовали византийский купол, за исключением, возможно, крыш бань. В их мечетях и дворцах он используется только как декоративная деталь и никогда не строится ни из камня, ни из кирпича, а представляет собой просто столярный каркас, покрытый штукатуркой или мастикой. Испанский стиль демонстрирует в этом самое существенное отличие от восточного, где купола столь великолепны и долговечны и где они представляют собой настоящие крыши зданий.

Действительно, прыжки с парашютом, по-видимому, ни при каких обстоятельствах не были искусством, которому испанские арабы когда-либо

уделяли какое-либо внимание. Почти все их крыши сделаны из резного и расписного дерева или из штукатурки, используемой не для имитации камня, а как законный вид потолка, которым он, безусловно, является, и для причудливых и великолепных украшений, возможно, предпочтительнее более прочные, но менее управляемые материалы.

Искусство, созданное из таких материалов, действительно, более эфемерно и должно быть более низкого качества, чем искусство, созданное из материалов, которые должны длиться вечно; но это не было целью веселых и блистательных мавров, и мы должны судить о них по их собственным стандартам и по их успеху в достижении цели, к которой они стремились.

В Сан-Кристо стены достаточно прочные и простые, и в целом формы и украшения применены разумно и умело для достижения необходимой высоты без поднятия колонн или создания какого-либо впечатления вынужденных ухищрений для этой цели. В этом отношении это свидетельствует о значительном прогрессе в дизайне более старой части мечети в Кордове, которая, вероятно, по крайней мере на столетие современнее; но это не показывает той завершенности, которой искусство достигло в 10 веке, когда было возведено святилище в Кордове.

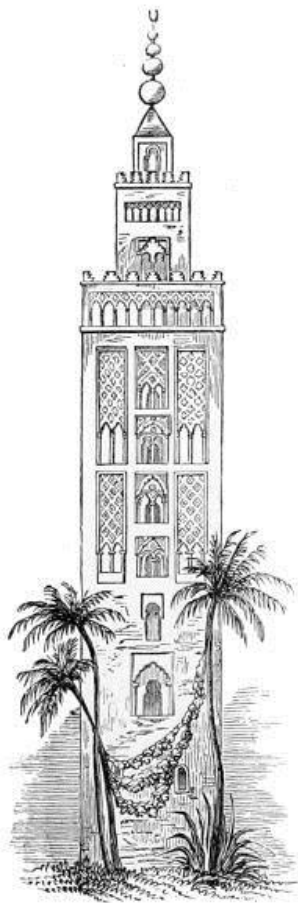
Эти четыре здания отмечают четыре совершенно разных этапа в истории искусства — ранняя мечеть в Кордове является первым, Сан-Кристо-де-ла-Лус - вторым; третье и наиболее совершенное здание хорошо представлено на южной оконечности мечети в Кордове; и четвертое здание Sta. Мария ла Бьянка, где полностью исчезли все следы римского и византийского искусства. Пятый этап представлен другой синагогой в Толедо, называемой Эль Транзиту; но это, по сути, всего лишь великолепно украшенное помещение, которое вряд ли можно отнести к монументальным зданиям; кроме того, этот этап так хорошо проиллюстрирован дворцами Севильи и Гранады, что нет необходимости



останавливаться на второстепенных примерах. Если бы нам оставили в покое великие мечети Севильи, Толедо или Гранады, возможно, было бы легче и лучше ограничить наши иллюстрации одними священными зданиями; но они — по крайней мере, два названных первыми — полностью исчезли, уступив место великолепным соборам, которые стоят там, где они когда-то стояли, и которые стерли почти все следы своего прежнего существования. В северных городах национальная гордость и суровый фанатизм испанцев давным-давно стерли все следы этой религии.

### ХИРАЛЬДА В СЕВИЛЬЕ.

Ни в одной из мечетей, которые мы описывали, нет минаретов, и в Испании нет ничего, что могло бы заменить устремленные формы Востока, за исключением Хиральды в Севилье. Это более массивная башня, чем, я полагаю, можно найти где-либо еще в качестве произведения мусульманского архитектора. У основания это квадрат площадью около 45 футов, который поднимается без уменьшения на высоту 185 футов от земли; к нему в 1568 году Фердинанд Риаз пристроил колокольню, увеличив ее на 90 футов. выше; и, к сожалению, у нас нет ничего, что позволило бы нам с уверенностью восстановить сарацинское окончание, которое, должно быть, было смещено, чтобы освободить место для этого добавления. На прилагаемой гравюре на дереве (№ [995](#)) она представлена восстановленной Жиро де Прэнжи, и, исходя из сравнения с башнями Феса и Марокко, возведенными тем же королем, более чем вероятно, что изначально она была закончена таким образом. Тем не менее, трудно примириться с мыслью, что верхняя часть не была чем-то более красивым и более соответствующим основанию. На Востоке магометанские архитекторы, несомненно, сделали бы что-нибудь получше; но здесь, из-за незнания башенной архитектуры и из-за отсутствия каких-либо круглых или куполообразных форм для завершения башен или линий неба, возможно, была принята эта нехудожественная форма. Нижняя часть, безусловно, намного красивее; стены отделаны панелями ровно настолько, насколько это требуется для украшения, не нарушая конструкции или кажущейся прочности башни, в то время как окна изящны и уместны, и в таком количестве, какое кажется необходимым. В этом отношении она приятно контрастирует с современной колокольней в Венеции, которая, хотя и имеет почти те же размеры, выглядит стройной и лысой по сравнению с этой башней в Севилье. Как и , большинство итальянских башен того же возраста. Все эти башни, по-видимому, были возведены с очень похожими целями, поскольку Хиральда никогда не могла быть задумана как минарет мечети, предназначенный для призыва к молитве; мы также не можем согласиться с назначением, которое иногда приписывают ей те, кто предполагает, что она могла быть просто обсерваторией.



995. Хиральда,  
Севилья. (С рисунка  
Жиро де Пранжи.)

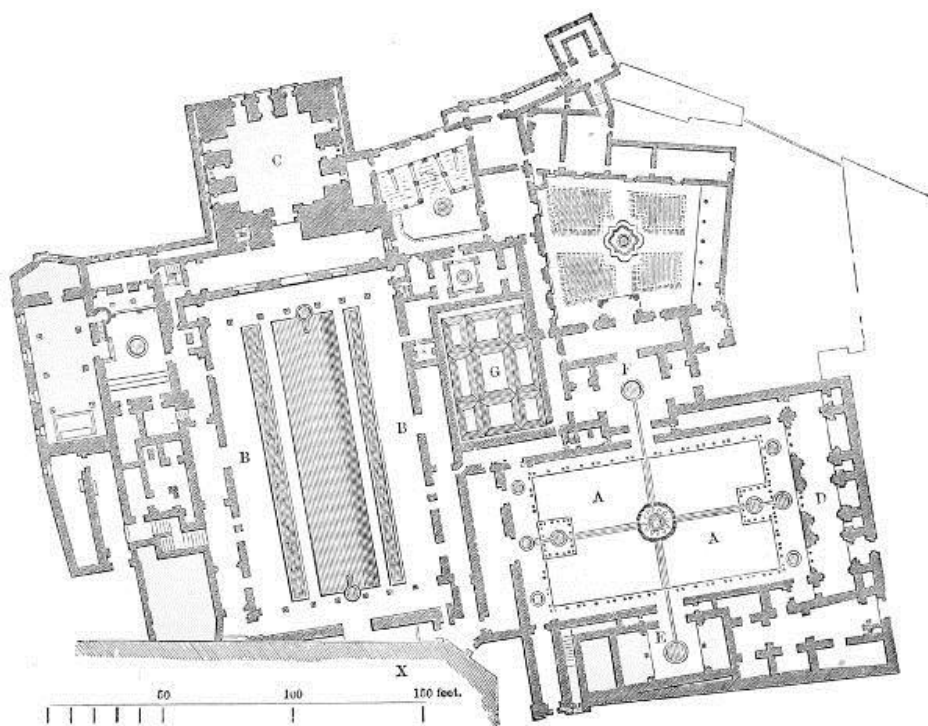
Скорее всего, это был столп победы или башня, символизирующая господство и мощь, как и многие другие, на которые мы имели возможность сослаться на предыдущих страницах этой работы. Действительно, традиция гласит, что он был построен королем Юсуфом в честь его знаменитой победы при Аларкос, одержанной в 1159 году, когда и было начато его строительство. Как таковой, он превосходит большинство из тех, что были возведены в Европе в средние века, но намного уступает, за исключением размеров, минару Кутуб и многим другим, которые все еще находятся в различных частях Азии.

### АЛЬКАСАР В СЕВИЛЬЕ.

Алькасар<sup>1477</sup> в Севилье был более старый дворец, и, возможно, когда-то он был более великолепным, чем сама Альгамбра. Следовательно, это был бы наиболее интересный образец магометанского стиля, если бы не то, что он сильно обветшал в последующие века, а его характер не был разрушен изменениями и так называемыми улучшениями после того, как он попал в руки христиан. Более чем вероятно, что лучшие его части относятся к тому же возрасту, что и Хиральда — концу 12-го и началу 13-го века - и что он продолжал пополняться до тех пор, пока город не был взят христианами в 1248 году. Тщательный осмотр здания кем-то, знакомым со всеми особенностями стиля, мог бы отличить древние части от более поздних христианских пристроек, особенно тех, которые были сделаны доном Педро Жестокий (1353-1364), который в надписи на стенах утверждает, что перестроил его заново. Следовательно, история этого дворца не имеет большого значения, поскольку он не настолько старше Альгамбры, чтобы обозначать другой стиль, и не настолько полон, чтобы позволить нам судить о влиянии искусства так же точно, как мы можем судить об этом знаменитом дворце.

### АЛЬГАМБРА.

Именно после своего изгнания из Севильи (1248) Мохаммед бен Альхамар заложил нынешнюю цитадель Альгамбры, над которой и он, и его преемники непрерывно работали до конца XIII века. Однако не похоже, что какое-либо из наиболее важных зданий, которые сейчас находятся там, были возведены этими монархами. С восшествия на престол Абу-эль-Валида (1309) до смерти Юсуфа (1354) работы по строительству нынешнего дворца, по-видимому, велись непрерывно, и именно к этому полувековому периоду мы должны отнести все основные части дворца, которые сейчас находятся в цитадели.



996. План Альгамбры, Гранада. (Из Г. Le Normand.)

Как видно из прилагаемого плана, он состоит в основном из двух продолговатых дворов; самый богатый и красивый, Львиный (А А), тянущийся с востока на запад, был построен Абу Абдаллой (1325-1333). Другой, Двор Альберки (вв), расположенный под прямым углом к первому, более простой и, вероятно, более ранний. Реставраторы обычно добавляют третий двор, соответствующий дворцу Львов, который, по их словам, был удален, чтобы позволить возвести дворец Карла V. (х х), который теперь своей формальной массой наиболее неприятно выделяется среди легких и воздушных построек Мавров. Мое собственное впечатление таково, что если здесь что-то и стояло, то это была Мечеть, которую мы упускаем из виду, хотя мы знаем, что она существовала, и традиция указывает на эту сторону как на ее местонахождение, хотя это, конечно, не было помещением под тем углом, которое сейчас носит это название. Должно быть, как и все испанские мечети, она выходила окнами на юг и, скорее всего, была разрушена первыми христианскими завоевателями Гранады. Действительно, не исключено, что упомянутый выше христианский дворец, который стоит странно несимметрично с другими зданиями, повторяет очертания старой мечети. Это можно было бы в значительной степени определить, если бы мы могли полагаться на координаты различных дворов и зданий, указанные на опубликованных до сих пор планах.

Главный вход в Альгамбру, по-видимому, всегда находился в южной части Двора Альберка. Эта часть, похоже, была изменена или снесена, чтобы освободить место для дворца Карла V. Первоначально двор назывался Эль-Бирке, по-видимому, из-за бассейна с водой, который всегда занимал его центр. Он имеет 138 футов в длину и 74 в ширину, причем более длинные стороны на редкость и в таком месте неприглядно равнины. Южный конец заканчивается двойной аркадой очень красивого дизайна; а северный - аналогичной, но высотой всего в один этаж, увенчанной башней, ограждающей большой зал Послов (с), к которому Двор практически примыкает. Это квартира площадью 35 квадратных футов и высотой около 60 в высоту, перекрытая многоугольным куполом необычайной красоты дизайна и покрытая, как и стены, арабесковыми узорами величайшей красоты. Однако одной из его самых очаровательных особенностей являются глубоко утопленные окна, из

которых открывается вид на город, а за ними открывается восхитительный вид на Вегу и горы, которые окаймляют его. Это одна из самых красивых сцен в мире, которой архитектор воспользовался взглядом истинного художника, знавшего, как объединить природу и искусство в совершенное целое.

Другой двор, называемый львиным (А А), из-за прекрасного фонтана, поддерживаемого двенадцатью так называемыми животными обычного вида, меньше (115 футов на 66 футов от стены до стены), но гораздо красивее и продуманнее предыдущего; действительно, с окружающими его апартаментами это жемчужина арабского искусства в Испании — его самый красивый и совершенный образец.<sup>[478]</sup> У него, однако, есть два недостатка, которые полностью выводят его из ряда произведений монументального искусства: первый - это его размер, который едва ли соответствует размеру современной приходской церкви и меньше, чем у многих бальных залов; второй - материалы, представляющие собой всего лишь дерево, покрытое штукатуркой. В этом отношении Альгамбра представляет собой совершенную противоположность такому зданию, как Холл в Карнаке, или любому из более крупных монументальных сооружений древнего мира, и, если судить по тем же стандартам, была бы признана прискорбно несовершенной. Но, на самом деле, никакое сравнение не применимо между столь совершенно разными предметами. Каждый из них является истинным представителем чувств и характера людей, которые его вырастили. Сарацинский гипсовый зал был бы совершенно неуместен и вызывал бы презрение рядом с великим дворцом-храмом в Фивах; в то время как египетские гранитные сооружения считались бы памятниками плохо направленного труда, если бы их разместили во дворцах веселого и роскошного арабского фаталиста, для которого настоящее было всем, и наслаждение проходящим часом вообще.

Древки колонн, окружающих Львиный двор, сами по себе далеки от изящества и больше похожи на чугунные подпорки, используемые современными инженерами, чем на что-либо другое. Их капители, однако, очень изящно отлиты и имеют форму, превосходно приспособленную для поддержки надстройки, которую им суждено было нести, а сами колонны так изящно сгруппированы, попеременно одинарные и соединенные, и их выравнивание настолько полностью нарушено выступающими портиками на каждом конце, что они перестают быть выдающимися объектами сами по себе и становятся просто вспомогательными деталями. Аркады, которые они поддерживают, покрыты лепниной с непревзойденным богатством и красотой орнамента. В этом нет никакого оскорбления хорошего вкуса; действительно, работы, выполненные из гипса, *должны* быть богато украшены, в противном случае это неудачная попытка имитировать простоту и мощь, присущие более прочным материалам. Поэтому он всегда должен быть покрыт орнаментом и никогда не был приготовлен с таким вкусом и консистенцией, как здесь.

В верхнем конце этого двора находится продолговатый зал, называемый Залом Суда (D), а по обе стороны от него две комнаты поменьше: “Абенсерраже” (E) на юге и “Двух сестер” (F) напротив, последняя из которых является самыми разнообразными и элегантными апартаментами во всем дворце. Стены всех этих зданий украшены геометрическими и плавными узорами очень большой красоты и богатства, выполненными с безупречным вкусом для такого украшения; но именно в крышах и больших аркадах фатальная легкость штукатурки становится наиболее очевидной. Вместо простых изгибов купола крыши состоят из узоров в виде сот или сталактитов, которые больше похожи на естественную каменную кладку, чем на формы искусства, которые всегда должны быть более или менее формальными и понятными с первого взгляда, по крайней мере, в своих основных линиях и подразделениях. Пожалуй, нет примера, когда сарацинский архитектор так близко подошел к границам хорошего вкуса, как в этих краях, и требуются все компенсирующие элементы

обстановки и сравнение с другими объектами, чтобы снять с них обвинение в превышении этих пределов.

За залом Двух Сестер, на более низком уровне, расположены бани (G) — красивые в некоторых отношениях и соответствующим образом украшенные, но едва ли достойные такого дворца.

Помимо упомянутых выше зданий, в Испании едва ли найдется город, некогда занятый маврами, который не сохранил бы некоторых следов их искусства. Эти следы, однако, обычно обнаруживаются в остатках бань, которые по своей природе были построены более прочно, чем другие здания, и обычно имели кирпичные своды — часто с восьмиугольными куполами, опирающимися на двенадцать колонн, как на Востоке. В результате они сохранились, в то время как более хрупкие дворцы тех же строителей поддались влиянию времени, а их мечети исчезли из-за безжалостного фанатизма их преемников. Однако ни одна из ванн, по-видимому, не имеет достаточного значения, чтобы требовать уведомления.

В Испании нам совершенно не хватает гробниц, которые являются столь примечательной особенностью сарацинской архитектуры везде, где в жилах людей течет хоть капля туранской крови. Мавры Испании, по-видимому, были чисто семитской расой, либо завезенными из Аравии, либо потомками древних финикийских поселенцев на южном побережье; и среди них, конечно, было бы абсурдно искать какие-либо признаки могильного великолепия.

Если бы мавры Испании практиковали сооружение гробниц в такой же степени, как некоторые из их собратьев дальше на восток, это обстоятельство, по всей вероятности, придало бы более монументальный характер их архитектурному стилю. Настоящие купола, несомненно, были бы введены и применялись не только к их мечетям, но и к их дворцам, а вместе с ними и все те прекрасные конструкции, которые мы находим неизменным сопровождением куполов на Востоке.

Как бы то ни было, в целом, повезло, что у нас в Испании есть такая форма сарацинского искусства, из которой полностью изгнаны всякое чувство торжественности и все устремления в будущее. Ни один архитектурный стиль не производит такого сильного впечатления, как ощущение, что наслаждение временем - это все, о чем следует заботиться. Следовательно, это самый веселый, но в то же время и самый эфемерный из всех известных нам архитектурных стилей.<sup>[479]</sup>

## ГЛАВА IV.

### Турция.

#### Содержание.

Мечети Магомета II.—Мечети Сулеймании и Ахмедджи.—Мечети Султанас Валиде и Османа III.—Гражданская и бытовая архитектура, фонтаны и т.д.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

##### ДАТЫ.

|                                          |                   |                           |
|------------------------------------------|-------------------|---------------------------|
| Завоевание Константинополя Магометом II. | 1443              | г. н. э.                  |
| 1443                                     |                   | Баязет II.                |
| 1481                                     |                   | Селим I.                  |
| 1512                                     |                   | Сулейман II Великолепный. |
| 1520                                     |                   | Селим II.                 |
| 1566                                     |                   | Амурат III.               |
| 1574                                     |                   | Магомет III.              |
| 1595                                     |                   | Ахмед I.                  |
| 1603                                     |                   | Амурат IV.                |
| 1623                                     |                   | Магомет IV.               |
| 1649                                     | Сулейман III..... | 1687                      |
| Ахмед III.                               |                   | 1703                      |
| Махмуд I.                                |                   | 1739                      |

ТНЕВторая половина 15 века стала свидетелем некоторых странных перипетий в судьбе магометанской веры в Европе. В 1492 году Гранада была завоевана, и мавры изгнаны из страны, которую они так долго украшали своими искусствами и прославляли своим



развитием наук. Из всех рас, которые в разное время приняли веру ислама, испанские мавры, по-видимому, были одними из самых просвещенных и трудолюбивых и наиболее способными надолго сохранить приобретенную ими цивилизацию. Они проложили дорогу народу, менее прогрессивному и более фанатичному, чем любое другое население Европы.

Однако до того, как это несчастье случилось на Западе, прекраснейший город христианского мира и его самые плодородные провинции стали добычей самой варварской орды из всех принявших магометанскую религию. В течение двух столетий турки постепенно продвигались на запад от своих первоначальных очагов в Центральной Азии, и, наконец, в 1453 году сам Константинополь попал в их власть, и более века после этого судьба Европы висела на волоске. Неудача при осаде Вены (1683) переломила ситуацию. С тех пор христиане медленно и верно восстанавливали утраченные позиции; но Полумесяц по-прежнему венчает купол собора Святого Петра. София.

Если бы турки овладели Константинополем раньше, вполне возможно, что их архитектура приняла бы форму, отличную от той, в которой мы ее сейчас находим. Но до этого события фундамент собора Святого Петра в Риме уже был заложен. Старые принципы искусства уже теряли свою власть над архитекторами Европы, происходила революция, и хотя это вряд ли сильно ощущалось так далеко на востоке, как Босфор, или существенно влияло на чужаков, таких как турки, все же это должно было оказать некоторое влияние и в какой-то степени изменить их стиль. Как бы то ни было, в Константинополе мы поражены тем же явлением, которое встречается нам повсюду в мусульманском мире. Где бы ни селились представители различных национальностей, принявших эту веру, они сразу же перенимали архитектурные формы своей новой страны и принимались за их формирование и модификацию, чтобы привести их в большее соответствие со своими особыми требованиями. Кажется, они нигде не привносили с собой свой стиль и не думали навязывать его своим новым сюжетам. В этом они были мудры; и это то, что, вероятно, сделали бы все народы, обладающие хоть каким-то истинным знанием искусства или каким-либо истинным чувством к его целям. В девяти случаях из десяти коренные жители страны находят устройства, наиболее подходящие для их климата, и формы строительства, наиболее приспособленные к имеющимся материалам; и пытаются заменить их формами, подходящими для другого климата и другого класса материалов, - это то, до чего додумался бы только ариец. Турки, хотя и были варварами, принадлежали к одной из величайших строительных рас мира; и как только они вошли в Константинополь, принялись энергично трудиться, чтобы утвердить характерные черты своей семьи.

К тому же присваивая себе семь или восемь из главных храмов города—со ста. Софии во главе перечня—для новых культов, Магомет II. основал шесть или семь новых мечетей, некоторые из них необычайного великолепия. Главная из них - та, что до сих пор носит его имя и венчает самый высокий из семи холмов, на которых стоит город. Чтобы освободить для этого место, он снес церковь Апостолов, которая, по-видимому, была местом захоронения христианских императоров со времен Константина и, следовательно, являла собой сооружение значительного великолепия. Однако он был разграблен латинскими варварами, которые разграбили город незадолго до мусульман, а также настолько пострадал от землетрясений, что находился в опасном состоянии. Чтобы осуществить свою цель, Магомет нанял Христодула, христианина, проживавшего в Константинополе, для возведения на этом месте мечети, которая, по его замыслу, должна была превзойти все другие в его империи. Насколько он был успешен, у нас сейчас мало возможностей судить. Землетрясение 1763 года настолько полностью разрушило эту мечеть, что ремонт был практически перестроен; и поскольку они были выполнены с использованием квазиитальянских деталей второй половины 18 века, ее нынешний вид, вероятно, дает очень слабое представление ни о форме, ни о великолепии первоначального здания. Его

форма, однако, еще остается сказать нам, что, как и все турецкие мечети, это была копия из ста. София. Действительно, в стиле, о котором мы сейчас говорим, нет ничего столь примечательного, как восхищение, которое это великое творение христиан вызывало в умах его мусульманских обладателей. В Константинополе или около него насчитывается по меньшей мере 100 мечетей, возведенных за те четыре столетия, в течение которых турки владели этим городом. Ни один из них не является двором с колоннами, как в Египте или Сирии, или площадью с аркадами, как в Персии или Индии, — нет даже протяженных базилик, как в Берберии или Испании. Все они являются копиями, более или менее измененными, Sta. София; и многие модификации, без сомнения, являются улучшениями; но ни одна из них не возводится с такими же размерами, ни одна не обладает таким же удивительным богатством декора или приближается к поэзии дизайна, как у их прототипа. Во всем, что составляет величие архитектурного искусства, христианская церковь по-прежнему не имеет себе равных. Нет никого, кто стоял бы под куполом собора Святой Софии. София не решится признать, что турки были совершенно правы в своем восхищении великим творением Юстиниана; но любопытно то, что ни один христианин никогда не ценил его красоты. Когда после смут VII и VIII веков греки снова взялись за строительство церквей, это были такие, как Sta. Ирины, или Богородицы, церкви, подобные тем, что в Пицунде или Ани, или тем, что в Греции или на горе Афон. Ни одной прямой копии Sta. София, созданная руками христиан, существует, насколько известно, во всем мире. Но турок увидел и оценил его красоту с первого взгляда; и, благодаря верности своему первому чувству, спас свою архитектуру от крайней беспомощности, которая характеризовала Западную Европу в течение четырех столетий, в течение которых он стоял лагерем по эту сторону Босфора.

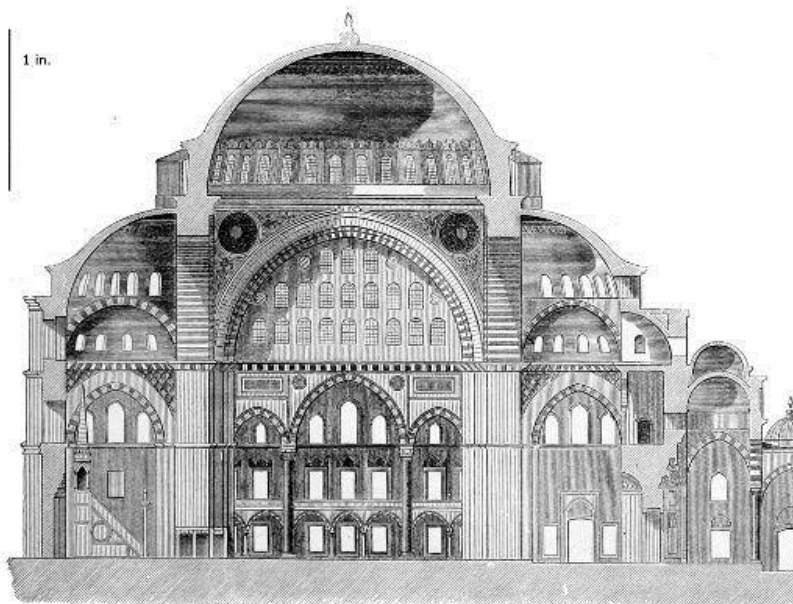
Среди других мечетей, построенных Магометом II, самой священной является мечеть Эюба, знаменосца Пророка, тело которого, как говорят, было найдено на месте мечети. Планы и рисунки этой мечети можно было легко раздобыть, когда наши армии оккупировали Константинополь во время Крымской войны; но этой возможностью пренебрегли, и все, на что нам приходится полагаться, - это набросок Али Бея.<sup>[480]</sup> Как мечеть, в которой каждый султан при вступлении на престол опоясывается священным мечом, и как самая святая в империи, было бы интересно узнать о ней больше, но мы должны подождать.

Мечеть Баязида, 1497-1505 гг., обычного типа, но не отличается каким-либо необычайным великолепием. В мечети Селима, 1520-26 гг., купол и его подвески опираются на восемь восьмиугольных опор, возвращаясь, таким образом, к принципу Святого Сергия в отношении опор; однако эти опоры свободно расположены внутри стен, так что, по-видимому, предусмотрено большее пространство; купол имеет диаметр 108 футов, являясь самым большим из построенных турками: купол мечети Сулеймание имеет диаметр 93 фута, а султана Ахмеда - 63 фута

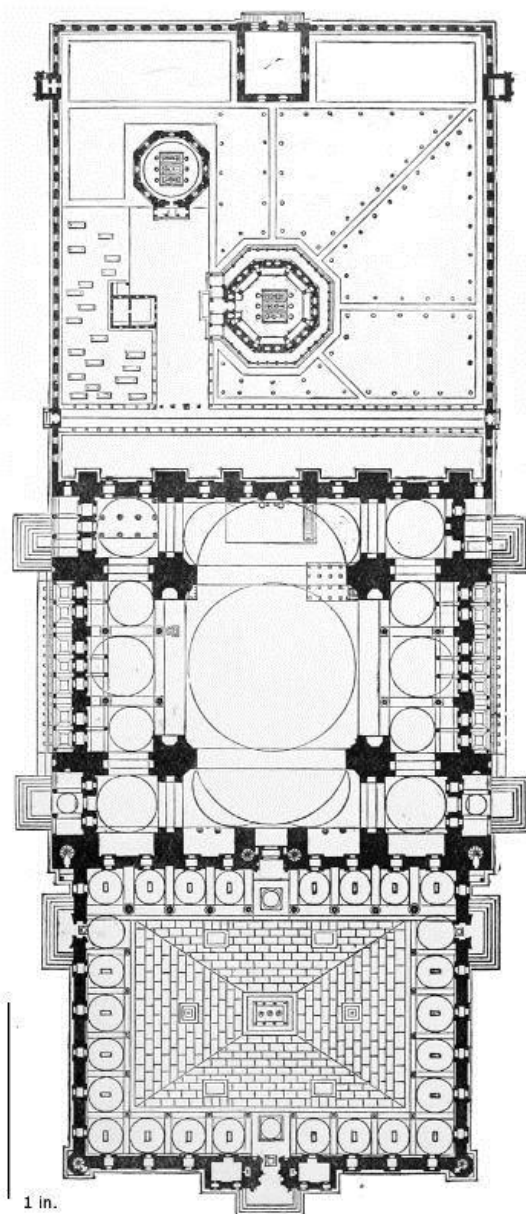
### СУЛЕЙМАНИЕ.

Однако все это было превзойдено тем, что было возведено Сулейманом Великолепным в период с 1550 по 1555 год. Он по-прежнему достаточно совершенен во всех своих конструктивных частях и мало изменен в деталях; и поскольку есть все основания предполагать, что он сравнялся или даже превзошел все остальные в своем классе, если его проиллюстрировать, остальное будет легко понять.

Как видно из плана,<sup>[481]</sup> сама мечеть почти квадратная, 225 футов на 205 по всей внешней поверхности, и занимает площадь от 45 000 до 46 000 кв. футов. Впереди находится передняя площадь размером 150 на 190 футов внутри, окруженная аркадой со всех сторон и содержащая фонтаны, которые являются неперенным атрибутом всех мечетей. Позади находится "сад", в котором находится могила основателя, а также гробницы его любимой жены и других членов семьи. Все это, собственно говоря, представляет собой один проект и одно здание; и все эти части необходимы для завершения строительства великой императорской мечети.



998. Фрагмент мечети Сулеймание. (Автор Тексье.)  
Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.

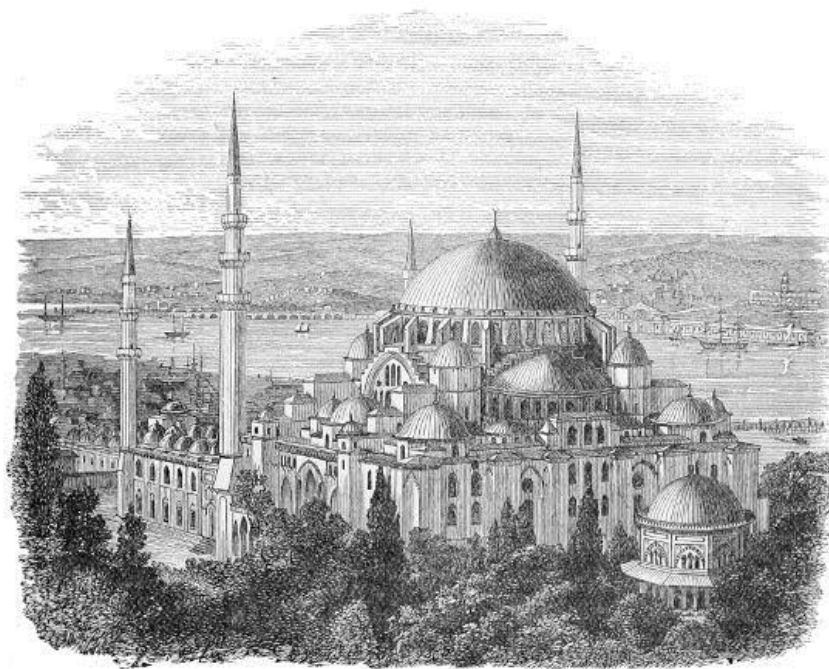


997. План мечети Сулеймания.  
(Автор Тексье.) Масштаб от 100  
футов до 1 дюйма.

Внутренне сооружение опирается на четыре огромные опоры приятного и уместного дизайна; а оконный экран с каждой стороны, под большими боковыми арками купола, опирается на четыре монолитных столба из необычайной красоты порфира. Эти статуи раньше стояли на ипподроме и, скорее всего, были привезены родом из Египта. Каждая имеет 28 футов в высоту, или, вместе с основанием и капителью, 35 футов. Внутренний диаметр самого купола составляет 86 футов, а высота - 156 футов. Это, по-видимому, даже лучшее соотношение высоты к диаметру, чем у Sta. София, хотя размеры ее настолько меньше, что она, конечно, не производит такого же грандиозного эффекта. В Sta. Купол Софии имеет 108 футов в диаметре и 175 футов в высоту, или на 21 и 19 футов больше соответственно. Эти меньшие размеры, а также отсутствие в мечети всего мозаичного великолепия церкви и наличие значительной доли современной вульгарности чрезвычайно затрудняют какое-либо справедливое сравнение между этими двумя зданиями. В целом, возможно, можно с уверенностью сказать, что мечеть более совершенна механически, чем



церковь; что конструктивные части расположены лучше и имеют лучшие пропорции; но что по художественному эффекту и поэтичности замысла церковь все еще намного превосходит своего конкурента, по крайней мере, в том, что касается интерьера.



999. Вид на мечеть Сулеймания. (С фотографии Бедфорда.)

Внешне мечеть, как и все здания столицы, страдает из-за плохих материалов, из которых она построена. Его стены покрыты штукатуркой, купол - свинцом, а все наклонные устои купола, хотя и построены из каменной кладки, также должны быть защищены металлическим покрытием. Это, без сомнения, умаляет эффект; но все же целое настолько массивно — каждое окно, каждый купол, каждый выступ настолько правдивы и так точно передают цель, с которой они были размещены там, где мы их находим, — что общий результат наиболее удовлетворителен, и столь впечатляющий внешний эффект был достигнут при затратах в два раза меньших, чем на украшение, необходимое для готического здания с такими же претензиями.

Гробница основателя, которая находится в саду позади, лишена этих дефектов. Она построена из мрамора различных цветов, и каждая деталь проработана самым тщательным образом. Он слишком мал — всего 46 футов в диаметре снаружи — чтобы произвести какой-либо грандиозный эффект; но этого достаточно, чтобы показать, что архитекторы тех дней были достаточно компетентны, чтобы создавать удовлетворительные проекты экстерьеров своих зданий, если бы они нашли подходящие материалы для их выполнения.

Следующей по значимости после Сулеймани среди имперских мечетей Константинополя является та, которую султан Ахмед основал в 1608 году нашей эры. Сама мечеть в плане несколько больше предыдущей, размером 235 на 210 футов и площадью почти 50 000 квадратных футов; но она уступает как по дизайну, так и по богатству или вкусу своих украшений. Как видно из плана (гравюра на дереве № [1000](#)), он еще больше, чем Сулеймание, отличается от плана штаба. Софии; и в том точном соотношении, в котором она отличается от этого типа, ей не удастся произвести художественный эффект. Ее главный недостаток в том, что она слишком механически правильна. В нефе собора Св. София

соотношение длины к ширине практически равно двум с половиной к одному. В Сулеймании оно составляет почти два к одному, но Ахмадджи абсолютно квадратный. Не обращая внимания на крайнюю разницу между длиной и шириной, которая преобладает в готических соборах, дизайн должен иметь стороны — должна быть какая-то точка, к которой стремится эффект. В этой мечети, как и в Римском Пантеоне, если бы план был разделен на кварталы, каждый из четырех квадрантов оказался бы идентичным, и, следовательно, эффект получился бы болезненно механическим и прозаичным. Дизайн каждой стены также почти одинаков; в них одинаковое количество окон, расположенных одинаковым образом, и сторона Кибле едва ли украшена богаче, чем остальные. Добавьте к этому, что все окна застеклены белым стеклом, а побелка над мраморными панелями была нанесена безжалостно, и будет легко понять, почему мечеть не производит того эффекта, которого можно было бы ожидать, учитывая ее размеры и общие черты дизайна. Тем не менее, зал площадью почти 200 квадратных футов с каменной крышей, поддерживаемой всего четырьмя большими рифлеными опорами, является грандиозным и внушительным объектом и едва не произвел того эффекта, к которому стремились его строители.

Внешний эффект более приятен, чем внутренний; способ, в котором меньшие купола и полукупола ведут к центру, создает пирамидальный эффект, который придает очертаниям очень приятную атмосферу стабильности, а шесть высоких минаретов значительно подчеркивают то, что в противном случае могло бы показаться монотонным. Говорят, что это единственная мечеть в мусульманском мире, в которой так много этих изящных пристроек, за исключением мечети в Мекке, в которой их семь. Сулеймани и Ста. У Софии их четыре; у большинства остальных по две, а у некоторых только по одной; но, каким бы ни было их количество, форма всех почти идентична форме Сулеймании ([Гравюра на дереве № 999](#)). Они, без сомнения, изящны, но бесконечно уступают башням Каира или, более того, любой другой страны, где издавна использовалась такая форма башни. Мы не знаем, откуда турки впервые получили эту форму, и очень трудно понять, почему они так долго упорствовали в ее соблюдении, после того как среди их единоверцев в других странах было введено так много других, более красивых форм. Но это так; и повсюду его высокая крыша-огнетушитель является одним из первых объектов, предупреждающих путешественника о том, что он проехал в пределах Турецкой империи.

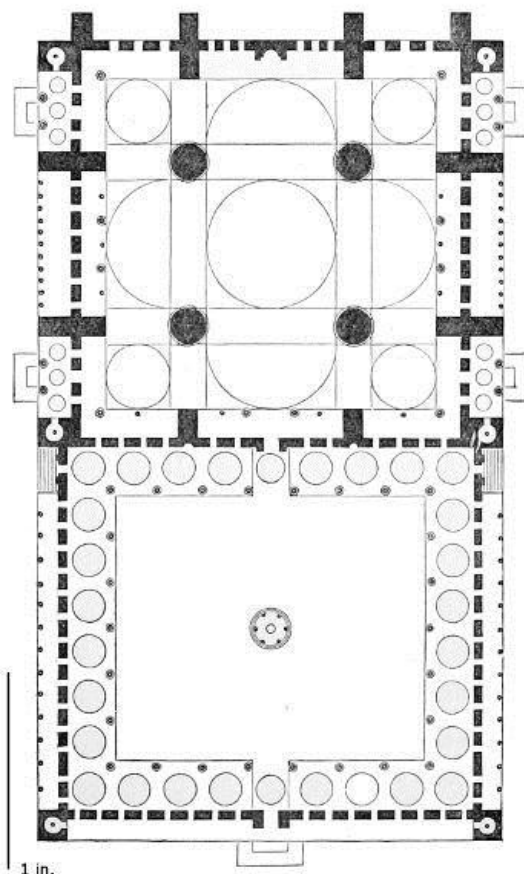
Хотя мечеть намного меньше только что описанных, она известна как мечеть принца и является одной из самых красивых в Константинополе. Он был возведен в 1548 году по приказу султана Сулеймана тем же архитектором - Синаном, который спроектировал великую мечеть и который, по-видимому, был великим архитектором правления этого великолепного монарха. Меньшая мечеть была возведена в память о его сыне Магомете и как место его захоронения; и еще один из его сыновей — Мустафа — также был похоронен рядом с ним. В соответствии с этим назначением, эта мечеть имела более торжественный и мрачный вид, чем великие мечети города. Их основным недостатком является яркий свет, проникающий через многочисленные разбросанные окна, недостаток, который в этой мечети устранен с наиболее удовлетворительными результатами.

В городе есть три императорские мечети, возведенные султаншами, и все они носят название Валиде, что привело к некоторой путанице в их описании. Наиболее важным из них является то, что находится в конце лодочного моста недалеко от гавани, известного как "Мечеть у садовых ворот". Она несколько запоздала с постройкой (1665 г.) и была сильно побелена и иным образом изуродована; но в целом она имеет более художественный дизайн, чем мечеть Ахмеда, и, когда она была свежей, по своим размерам, должно быть, не уступала любой из мечетей в городе.

Турки так долго придерживались этой формы и повторяли ее снова и снова с такими незначительными вариациями, что чрезвычайно трудно провести грань между тем, что можно отнести к средневековью, и тем, что относится к современности. Например, совсем недавно, в 1755 году, султан Осман III возвел мечеть на Базаре, которая внешне не уступает любой другой мечети в городе, и требуется очень острый глаз, чтобы заметить что-либо, что указывало бы на то, что она более современна, чем мечети эпохи Сулеймана. Однако его особенность в том, что здесь нет полукуполов, а свет проникает через экраны под всеми четырьмя большими арками центрального купола. В другой местности эффект мог бы быть приятным, но на широте Константинополя результатом является яркий свет, который усугубляет обычный недостаток этих конструкций. Похоже, даже турки чувствуют это, поскольку мечеть обычно известна под названием "Нур Османли", или "Фонарь Османа", - обозначение, которое слишком точно описывает ее основные характеристики.

## ГРАЖДАНСКАЯ И БЫТОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

Поскольку ежегодно сгорает дотла примерно десятая часть Константинополя, и пламя сносно регулярно охватывает каждый квартал, было бы напрасно искать что-либо достойное названия архитектуры среди временных деревянных построек, удостоенных названия "дворцов" знати. Отчасти из-за ревности правительства, а отчасти, может быть, потому, что турки никогда не чувствовали себя в полной безопасности в своих европейских



1000. План мечети Ахмедджи.  
(Автор Тексье.) Масштаб от 100  
футов до 1 дюйма.



владениях, они, по-видимому, никогда не устраивали в своих жилищах ничего постоянного. Однако можно было бы ожидать, что во дворце султана найдется что-нибудь получше; но мало что может вызвать большее разочарование, чем посещение Серая. По своему расположению ему нет равных, и он был жилищем могущественных и роскошных правителей более пятнадцати столетий, однако в нем нет ничего, достойного восхищения, и вряд ли есть что-то даже интересное из его ассоциаций. Внутри ограды нет ничего, что могло бы сравниться даже с гипсовым великолепием Альгамбры; а современные дворцы Персии или Дели и Агры превосходят ее до такой степени, что делают сравнение невозможным.

Здесь есть один павильон, стены которого покрыты персидской плиткой, которая приятна как своей формой, так и способом оформления. Кроме того, различные залы, являющиеся отдельными зданиями и сгруппированные без формальностей вместе, производят живописное впечатление, хотя ни как части, ни как целое они не имеют никаких архитектурных достоинств.

Среди второстепенных произведений архитектурного искусства нет более приятных, чем фонтаны, которые часто украшают общественные места как в провинциальных городах, так и в столице; хотя их очертания ни в коей мере не отличаются красотой. Обычно они представляют собой квадратный блок с нишей на каждой грани, из которой вытекает вода. Все это венчает очень глубокий карниз, выполненный из дерева, но без каких-либо кронштейнов или видимых средств поддержки, чего неизбежно требует истинный архитектурный вкус. Следовательно, их красота почти полностью зависит от их орнамента. Это, однако, самое изысканное сооружение и не только приятное по форме, но и богатое по цвету; фактически того же свойства, что и Альгамбра, и привлекательное по той же причине, несмотря на дефекты формы.

Вероятно, что если бы провинциальные города, особенно на азиатской стороне Босфора, были тщательно обследованы, то можно было бы найти примеры внутренней архитектуры, отличающейся большей тщательностью и более постоянным характером, чем любая другая в столице. Истинный турок, очевидно, любит искусство и инстинктивно ценит гармонию цвета — возможно, также и формы; и, если бы ему предоставили возможность, он создал бы многое прекрасное в архитектуре. Кровь различных рас, населяющих столицу, должна, однако, быть очень смешанной, и различные другие обстоятельства препятствуют какому-либо значительному развитию в этом районе. Этот предмет кажется заслуживающим более тщательного изучения, чем ему уделялось до сих пор, но впервые турки появились среди цивилизованных народов только как воины, продвигающиеся вперед и сражающиеся. Когда, наконец, они поселились на берегах Босфора, было уже слишком поздно для настоящего архитектурного развития в Европе. Поэтому в целом нам следует скорее удивляться тому, что они сделали так много, чем пытаться понять, почему они не добились большего. Синан и Микеланджело одновременно занимались возведением двух величайших религиозных сооружений своего времени в двух старых столицах христианского мира. Мечеть в Константинополе составляет менее одной четвертой размера собора Святого Петра в Риме, но, несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, она намного лучше по дизайну и является гораздо более впечатляющим зданием, чем ее гигантский христианский соперник. Если бы мечеть была построена из лучших материалов и с несколько увеличенными размерами, она выдержала бы сравнение с любым зданием своего класса; и даже в таком виде ее следует рассматривать как один из самых успешных проектов современности.

## ГЛАВА V.

### ПЕРСИЯ.

#### Содержание.

Историческая справка—Гробницы в Багдаде—Имарет в Эрзеруме—Мечеть в Табризе—Гробница в Султанихе—Базар в Исфахане—Колледж Хусейн—шаха—Дворцы и другие здания-Туркестан.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

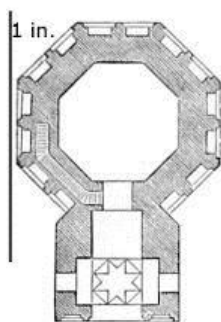
|                                                                 | ДАТЫ.                 |
|-----------------------------------------------------------------|-----------------------|
| Арабское завоевание Персии                                      | 641 <sub>г.н.э.</sub> |
| Гарун аль-Рашид начал править                                   | 786                   |
| Династия татарских Шаманидов                                    | 874                   |
| Династия Сельджуков                                             | 1037                  |
| Чингисхан                                                       | 1205                  |
| Газан-хан строит мечеть в Тебризе                               | 1294                  |
| Магомед Ходабенда, строитель гробницы в Султанье, начал править | 1303                  |
| Династия суфиев                                                 | 1499                  |
| Аббас Великий, строитель базара в Исфахан                       | 1585                  |
| Хусейн-шах, последний из суфиев                                 | 1694                  |
| Тамерлан                                                        | 1361-1405             |

БЛАГОДАря любопытному стечению обстоятельств, частично местных, частично этнологических, в архитектурной истории Персии почти ничего не говорится о первых шести веках Хиджры. От древней славы Багдада ничего не осталось, кроме нескольких фрагментов стен Мадриссы и, возможно, одной или двух гробниц. Буссора и Куфа в равной степени лишены каких-либо архитектурных остатков великой эпохи халифов. Действительно, кажется, что в настоящее время между Евфратом и Индом едва ли

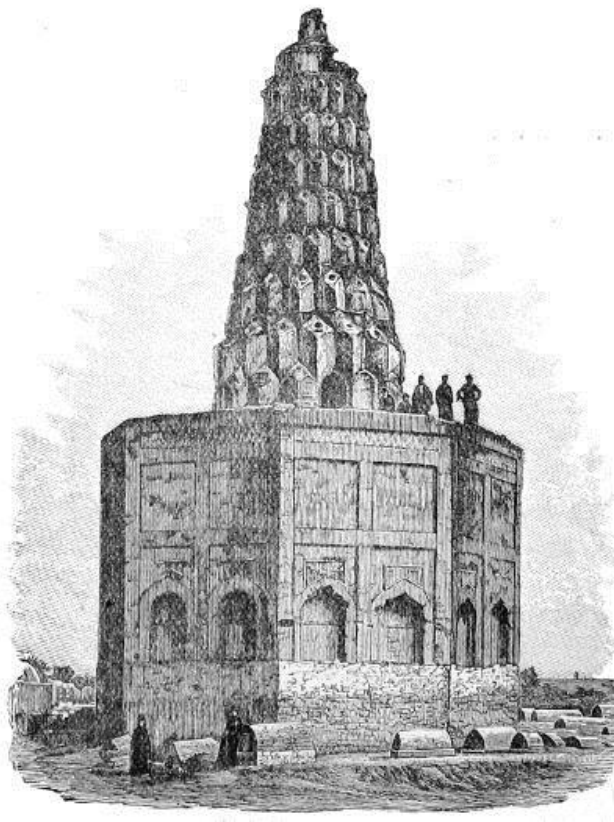
сохранилась хоть одна мечеть или важное здание, которые достоверно относятся к более ранним векам магометанской эры и в таком состоянии, которое позволило бы нам сказать, каким был стиль тех дней или насколько он напоминал или отличался от современных стилей в соседних странах.

Из того, что мы знаем из истории эпохи Гаруна аль-Рашида, вероятно, что ни один мавританский двор никогда не достигал более высокого уровня просвещения и великолепия, чем Багдад во время его правления ( 786-809 гг. н.э.). Кроме того, он был настолько далек от прямого влияния византийского стиля, что, вероятно, в его постройках мы нашли бы зачатки многого из того, что сейчас внезапно предстает перед нами, и мы не в состоянии проследить его происхождение.

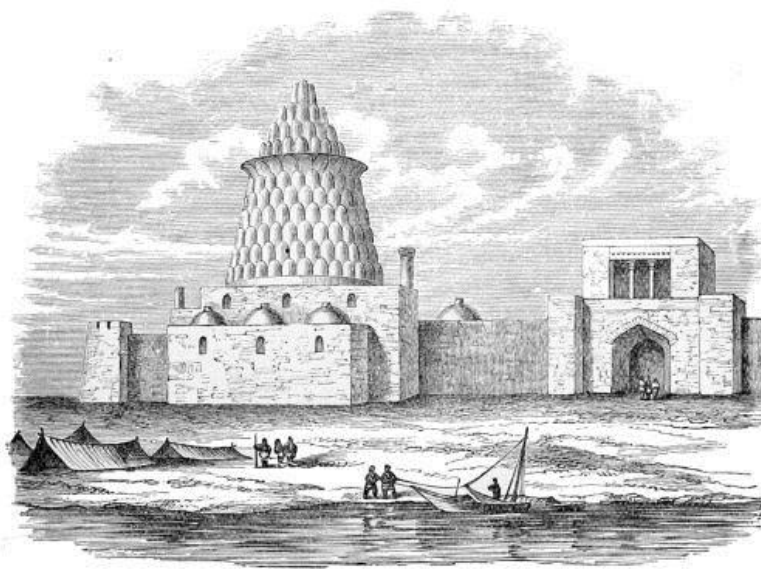
Во всей мировой архитектурной истории едва ли был столь полный разрыв, как этот, и едва ли был такой, о котором можно так сильно сожалеть, учитывая, насколько великими и утонченными были люди, чье искусство таким образом утрачено для нас. Будем надеяться, однако, что она не утеряна полностью; но что некоторые фрагменты все же могут быть восстановлены первым, кто серьезно займется их поисками.



1001. План гробницы Зобейде, Багдад. Масштаб 100 футов на 1 дюйм.



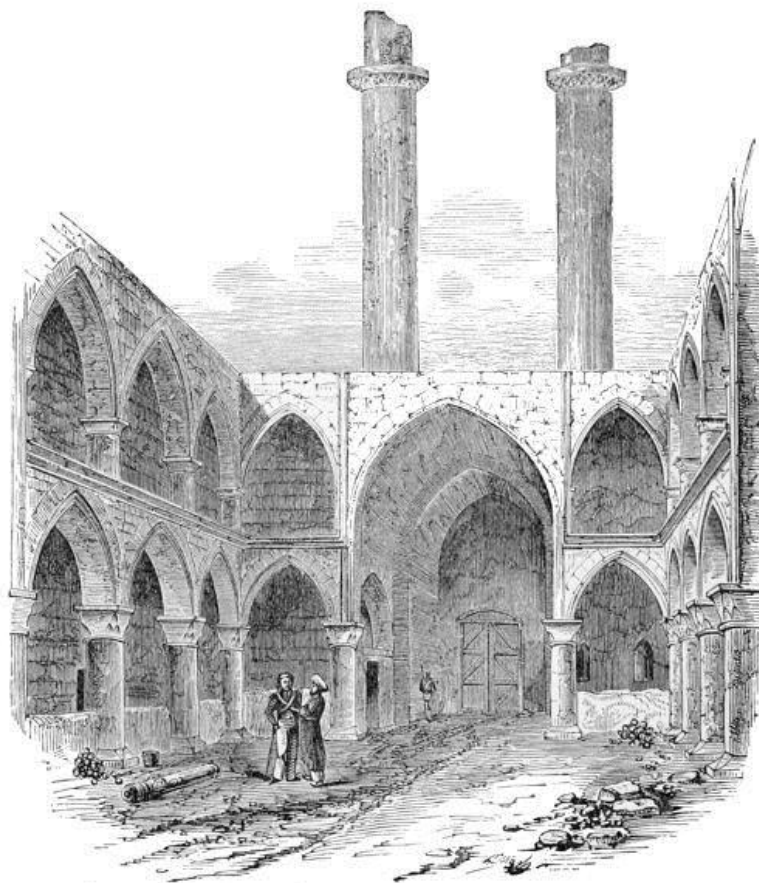
1002. Гробница Зобейде, Багдад.



1003. Гробница Иезекииля близ Багдада. (От Тексье и Пуллана.)

Между тем за стенами Багдада есть одна гробница, известная как гробница Зобейде,<sup>[482]</sup> любимой жены Гаруна аль-Рашида, которая может принадлежать к этой эпохе; и даже если она окажется более современной, она интересна тем, что представляет нам новую форму пирамидальной крыши. Это восьмиугольное здание, 80 футов в диаметре снаружи и 61 фут в высоту. С входной верандой с одной стороны. Стены большой толщины и содержат лестницу, ведущую на крышу. Внутренний диаметр составляет 42 фута, а сверху он покрыт

крышей пирамидальной формы диаметром 45 футов, возвышающейся на 90 футов над крышей главного здания. Сасанидский метод перекрытия такого пространства заключался бы в перекрытии его яйцевидным куполом, подобным тому, который мы находим в центральном зале Сербистана (Гравюра на дереве № [259](#)), который того же диаметра. Здесь, однако, по-видимому, была принята гораздо более прочная форма конструкции; был построен ряд ниш со слегка заостренными головками числом шестнадцать, слегка выступающих на арках, перекинутых через чередующиеся углы интерьера. Над ними был построен второй ряд, меньшего диаметра и, следовательно, немного нависающий над нижним рядом, причем стороны верхнего ряда опирались на центры ниш внизу. Таким образом, были построены еще шесть ступеней, все из кирпича, постепенно уменьшая диаметр центрального пространства. Затем следует обрыв, который особенно подчеркивается карнизом *cavetto*, над которым расположены еще три ступени, но только с восемью нишами в каждом ряду, причем верхняя полностью закрывает всю пирамиду. Внутренние части этих ниш (размеры которых варьируются от 5 футов в диаметре до 10 футов) высота в нижнем диапазоне до 1 фута 6 дюймов в диаметре и 5 футов в высоту. высокие в верхнем ряду) отделаны плиткой и мозаикой. Наружные части как этой гробницы (гравюра на дереве № [1002](#)), так и гробницы Иезекииля (гравюра на дереве № [1003](#)) аналогичного дизайна покрыты штукатуркой. Лампы, вероятно, были подвешены на цепях к центру каждой из этих ниш, судя по отверстиям, которые теперь видны снаружи. Отчасти такая же форма встречается также в Сузах, в так называемой гробнице Даниила, и в целом кажется настолько обычной в эпоху халифов и настолько своеобразной, что она, должно быть, долго использовалась, прежде чем смогла получить столь широкое распространение. Главный интерес, который связан с ним, заключается в возможности того, что он был источником, из которого была получена эта по сути сарацинская особенность - сталактитовый свод. Его нет ни в одном другом стиле, и хотя в более поздних работах он чаще встречается в других материалах, таких как камень, штукатурка и дерево, в этих последних он не имеет той же конструктивной причины для своего существования, фактически он стал чисто декоративным элементом.<sup>[483]</sup> При сравнении гробницы Иезекииля (гравюра на дереве № [1003](#)) с подвеской, изображенной на крыльце разрушенной мечети Тебриза (гравюра на дереве № [1006](#)), будут распознаны те же наложенные друг на друга ниши.



1004. Имарет Улу-Дами в Эрзеруме. (From Texier's 'Arménie et la Perse'.)

От них, которые могут относиться к эпохе халифов, мы сразу переходим к сельджукам, которые, по-видимому, обладали более сильными строительными инстинктами.

Одним из самых ранних зданий этой расы, относительно которого были опубликованы сколько-нибудь правильные иллюстрации, является Имарет, или больница Улу Дами, в Эрзеруме — двухэтажная аркада, окружающая с трех сторон внутренний двор размером 90 на 45 футов. В центре он прерывается тем, что в христианской церкви назвали бы трансептом. Приведенная здесь гравюра на дереве (№ [1004](#)) показывает общий вид аркады, а также верхнюю часть двух минаретов, обрамляющих внешнее крыльцо. Это крыльцо украшено в самой богатой манере этого стиля. Напротив входа длинная галерея ведет к гробнице основателя, круглому элегантному зданию, крыша которого внутри представляет собой полусферический свод, а снаружи - прямолинейную армянскую коническую крышу. Такое расположение делает план здания настолько похожим на план христианской церкви, что большинство путешественников рассматривали его как единое целое, ошибочно принимая внутренний двор за неф, а гробницу с ведущей к ней галереей - за апсиду и хоры. Однако не может быть никаких сомнений в том, что первоначально он был построен мусульманином с целью использования в качестве больницы или места отдыха паломников во времена правления сельджукских князей в 12-13 веках; и что его сходство с христианской церковью в плане случайно, хотя его детали очень напоминают церкви Ани и других мест Армении. Это, однако, лишь показывает, что жители одной и той же страны не практиковали два стиля, а по-разному использовали одни и те же формы в соответствии со своими различными целями.

В Ани есть другая мечеть примерно того же возраста, что и эта, которая еще более четко демонстрирует эту близкую аналогию; но она никогда не проводилась с достаточной



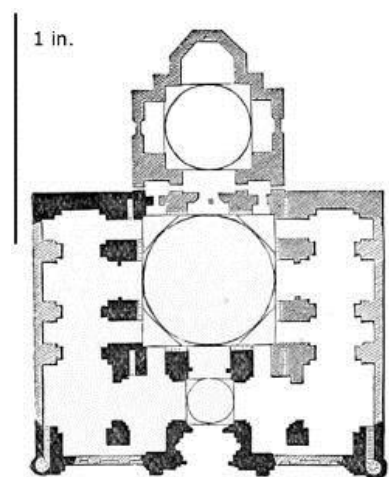
точностью, чтобы допустить ее использование с целью демонстрации указанного сейчас факта. Но, действительно, по всей Армении мечети и христианские церкви постоянно чередуются, заимствуя детали друг у друга и составляя одну из самых любопытных смешанных глав в истории искусства; главу, которую еще предстоит написать тому, кто, возможно, посетит это место с достаточными знаниями и энтузиазмом, чтобы завершить ее.

### МЕЧЕТЬ В ТЕБРИЗЕ.

Следующее здание, которое можно выбрать для иллюстрации, - это разрушенная мечеть в Тебризе, которая, будучи совершенной, должна была быть одной из самых красивых в стране. Его история точно неизвестна, но он определенно принадлежит династии Великих Моголов, которая после смерти Мангу-хана, сына Чингисхана, была основана в Персии Хулаку, братом Мангу. Он и его сыновья в целом сохраняли веру своих предков вплоть до Газан-хана, который унаследовал престол в 1204 году нашей эры. Газан ревностно принял магометанскую веру, и, очевидно, для того, чтобы обозначить обращение, он основал эту мечеть; но было ли это закончено им самим или его преемниками, не очевидно. Как видно из плана, она невелика, всего около 150 футов на 120, за исключением гробницы в задней части, без которой он, как татарин, не мог обойтись.

По плану он также значительно отличается от ранее показанных, поскольку на самом деле является копией византийской церкви, выполненной с деталями 13 века — факт, подтверждающий веру в то, что персы до этой эпохи не были народом, строившим мечети. В этой мечети особого внимания заслуживает способ украшения: все здание, как снаружи, так и внутри, покрыто совершенной мозаикой из глазурованных кирпичей очень ярких цветов, выполненной в виде самых замысловатых узоров, со всей элегантностью, которой отличались персы во все века.

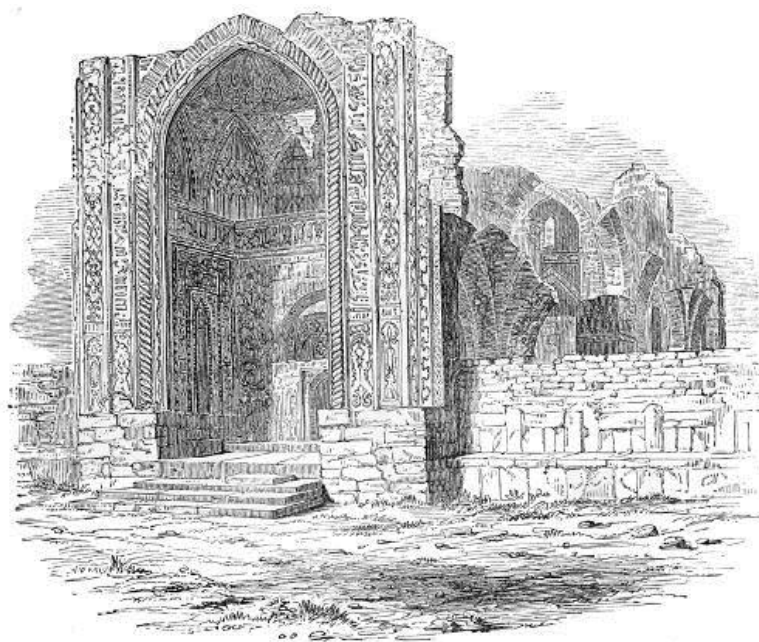
В Европе нет ни одного образца орнамента, сравнимого с этим. Расписная штукатурка Альгамбры бесконечно низка, и даже мозаичное расписное стекло наших соборов является очень частичным и незавершенным украшением по сравнению с великолепием дизайна, пронизывающего все здание и полностью выполненного в том же стиле. Однако со времен древнейших ассирийских дворцов и до наших дней цвет был в этой стране более важным элементом архитектурного великолепия, чем форма; и здесь, по крайней мере, мы можем судить о том, какими когда-то были залы Ниневии и Персеполя, украшенные цветами таким же образом, как эта ныне разрушенная татарская мечеть.



1005. Мечеть в Тебризе.  
Масштаб от 100 футов до  
1 дюйма.

Хотя, конечно, невозможно адекватно представить это здание на гравюре на дереве, вид <sup>4891</sup> (Гравюра на дереве № 1006) его главного портала даст некоторое представление о форме мечети и познакомит читателя с новым способом выражения порталов, который после постройки этого здания стал почти универсальным на Востоке. Входная дверь небольшая, но перекрыта полукуполом значительной величины, придающим ей все величие портала размером с главный проход здания. Готические архитекторы попытались сделать нечто в этом роде, сделав наружные проемы своих дверей значительно больше внутренних; другими словами, широко “раздвинув” косяки своих порталов. Таким образом, в некоторых французских соборах создается видимость очень большого портала только при необходимом и удобном размере проема; но в этом их намного превзошли архитекторы Востока, чьи высокие и глубоко утопленные порталы, построенные по тому

же плану, что и приведенный здесь пример, не имеют себе равных по величию и уместности.<sup>[485]</sup>

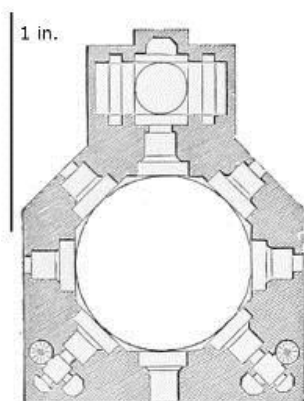


1006. Вид на разрушенную мечеть в Тебризе. (From Texier's 'Arménie et la Perse'.)

Мечеть была разрушена землетрясением в начале нынешнего столетия, но, по-видимому, она была заброшена задолго до этого, поскольку принадлежала турецкой секте сомнитов, в то время как персы в течение последних пяти столетий были преданными шиитами, или последователями секты Али и его сыновей-мучеников.

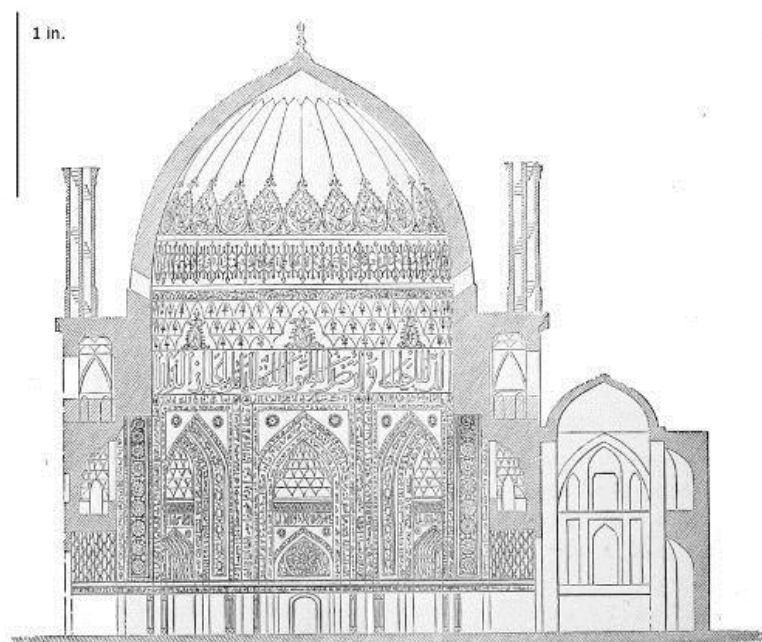
#### ГРОБНИЦА В СУЛТАНИЕХЕ. (A.D.)

Магомед Ходабенда, преемник Газан-хана, строитель мечети в Тебризе, о которой говорилось выше, основал город Султани, и, как истинный татарин, его первой заботой было построить себе гробницу<sup>[486]</sup>, который должен был стать главным украшением его нового города. Кер Портер<sup>[487]</sup> говорит, что, будучи охвачен таким же рвением к своей новой шиитской вере, каким его предшественник был к сомнитам, он намеревался поместить в этот мавзолей останки Али и его сына Хоссейна. Это намерение, однако, не было приведено в исполнение, и мы знаем, что его собственные кости покоятся в одиночестве в своем великолепном святилище.



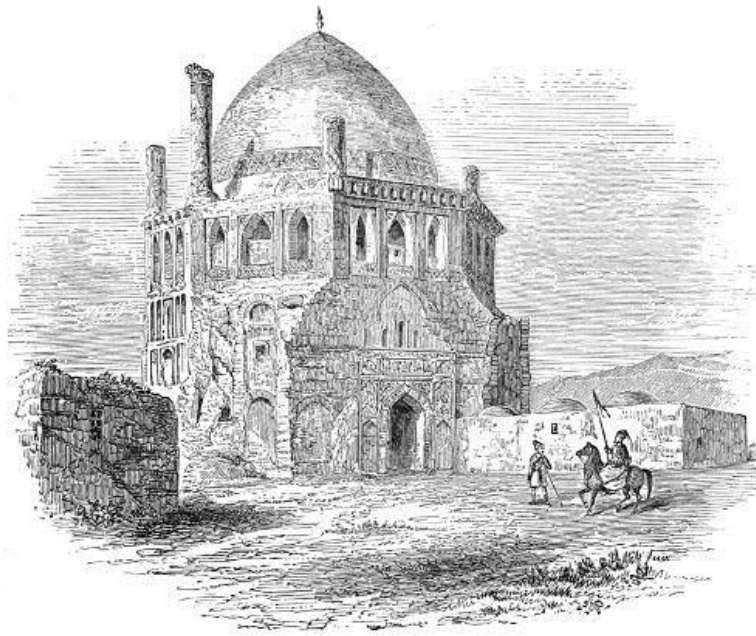
1007. Гробница в Султаниех. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

В общем плане здание представляет собой восьмиугольник, напротив входа пристроена небольшая часовня, в которой покоится тело. Фасад также был вынесен на площадь, не только для того, чтобы по углам располагались две лестницы, но и для того, чтобы служить подпоркой к крыльцу, которое когда-то украшало эту сторону, но теперь полностью исчезло.



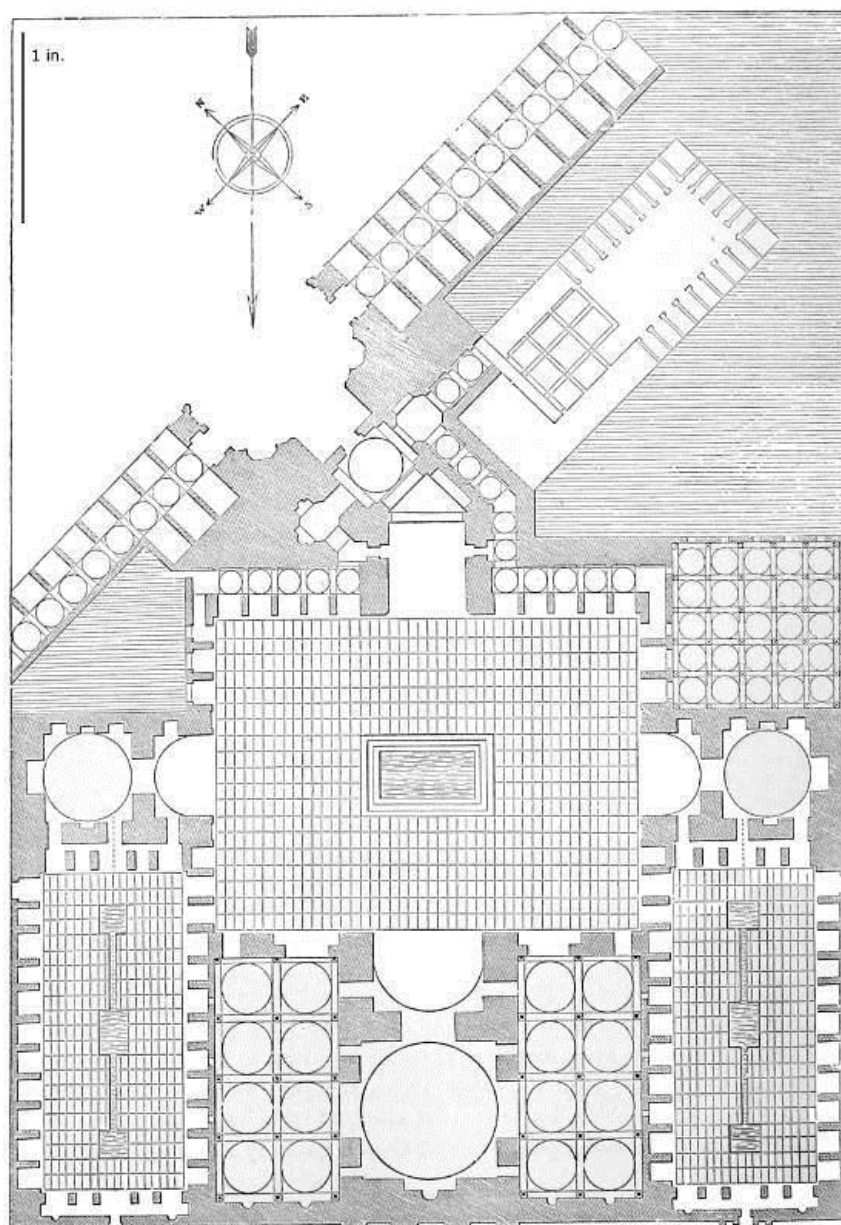
1008. Фрагмент гробницы султана Ходабенды в Султаниехе. (Из книги Тексье "Армия и персы") Масштаб от 50 футов до 1 дюйма

Внутренний купол имеет 81 фут в диаметре и 150 футов в высоту, восьмиугольник заключен в круг с помощью самого элегантного ряда кронштейнов, которые, возможно, когда-либо использовались для этой цели. Форма купола также необычайно грациозна и элегантна и гораздо предпочтительнее луковичных двойных куполов, впоследствии распространенных в персидской архитектуре. Вся она покрыта глазурованной плиткой, соперничающей по богатству с изразцами мечети в Тебризе, и благодаря общей красоте очертаний это здание является одним из лучших образцов этого стиля, которые можно найти как в Персии, так и в любой другой стране.



1009. Вид на гробницу в Султаниехе.

Однако эти произведения были намного превзойдены по великолепию, хотя и не по красоте, произведениями династии суфиев, пришедшей на престол в 1499 году. Самым могущественным и блистательным правителем этой расы был шах Аббас Великий (г.н.э. 1585-1629), чьи великие деяния сделали его столицу Исфахан одним из самых великолепных городов Востока. Среди этих работ, безусловно, самым великолепным был большой *Майдан*, или базар, с сопутствующей ему мечетью и второстепенными зданиями. Майдан представляет собой огромную прямоугольную площадь размером 2600 на 700 футов,<sup>[488]</sup> окруженную со всех сторон аркадой высотой в два этажа, состоящей из 86 арок с более длинной и 30 с более короткой сторон, богато украшенной и прерываемой в центре каждой грани красивым зданием. Большая мечеть находится на одном конце, напротив которой находятся ворота базара, а на более длинной стороне - мечеть Люфт-Улла; напротив нее находятся ворота Али Касси, которые с их различными этажами и сложными анфиладами апартаментов на самом деле являются дворцом, а не воротами, как мы понимаем этот термин.



1010. Великая мечеть в Исфахане. (Из работы Тексье.) Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.

О размерах Великой мечети, или Месджид-шаха, можно судить по следующему плану. Как можно понять, Майдан обращен не к Мекке, у входа сделан изгиб, что, однако, далеко не отрицательно сказывается на общем живописном эффекте группы. Сама мечеть представляет собой прямоугольное здание, внутренние размеры которого составляют 223 на 130 футов, центральное отделение увенчано куполом диаметром 75 футов и высотой 110 футов. высокий внутри; но, будучи двойным, как и большинство куполов того времени, его внешняя высота составляет 165 футов, что также является высотой минаретов, пристроенных к мечети. С трех сторон мечеть окружена богато украшенными внутренними дворами с фонтанами и бассейнами с водой для предписанных омовений правоверных. Главный двор имеет размеры 225 на 170 футов и со всех сторон окружен фасадами в богатейшем персидском полихромном декоре, яркость его архитектурного эффекта почти не имеет себе равных среди других образцов такого класса. Как по архитектурным формам, так и по стилю орнамента эта мечеть уступает мечетям в Табризе и Султанихе; но по массе и количеству украшений она является одним из самых великолепных образцов своего класса. Взятые вместе, Майдан-шах и сопутствующие ему мечети и ворота - все это работа одного



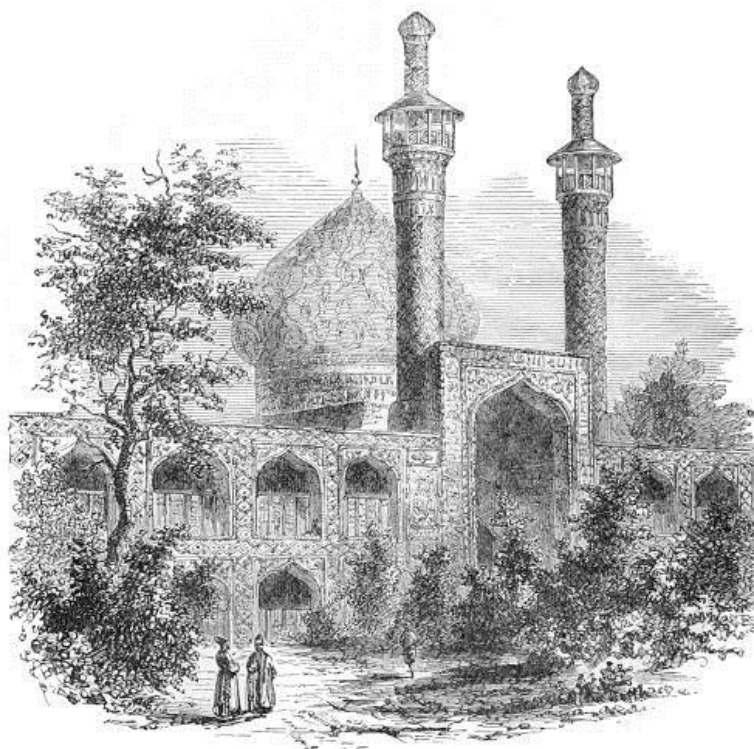
короля и по одному проекту — представляют собой сцену великолепного, хотя, возможно, и несколько варварского, великолепия, почти не имеющего аналогов во всем мире. Даже сейчас, в своем преждевременном упадке, он поражает почти каждого путешественника, хотя стиль не из тех, которые хорошо смотрятся в руинах из-за скоропортящегося характера используемых материалов и безвкусного эффекта глазурованной плитки, когда обращается внимание на то, что она является всего лишь поверхностным украшением стен.

О формах и особенностях этого стиля лучше судить — по крайней мере, по гравюре на дереве — по изображению Мадриссы, или колледжа, Хусейн-шаха (гравюра на дереве № [1001](#) ), последнего из суфийских царей Персии; и хотя большая мечеть была построена в конце 17 века, в то время как большая мечеть была построена в начале его, но, похоже, за это время произошло мало изменений: минареты той же формы, двойной луковичный купол похож, а двойные аркады, окружающие мечеть, похожи. двory мечети такие же по форме, как и те, что окружают Майдан-шах.

Со времени афганского вторжения, которое произошло во время правления султана Хусейна в начале прошлого века, Персия, по-видимому, не оправилась настолько, чтобы предпринимать какие-либо великие работы; правда, было построено несколько дворцов и мечетей меньших размеров, но в последние годы ничего действительно примечательного. Влияние испорченных стилей Европы стало слишком очевидным, чтобы мы могли надеяться, что она когда-нибудь снова сможет восстановить свое место в сфере искусства.

Хотя персидский сарацинский стиль иногда был блестящим и всегда правдивым, он вряд ли имеет право причисляться к действительно великим или вызывающим восхищение стилям архитектуры. Его главный исторический интерес основан на том факте, что он является современным воспроизведением стиля древних дворцов Ниневии и Вавилона, с использованием тех же толстых стен из плохо обожженного кирпича и покрытием их теми же яркими цветными украшениями из глазурованной и раскрашенной плитки и кирпича, применяя этот вид декора в такой степени, какой никогда не применялся ни в одной другой части мира. Это также составляет его главную претензию на интерес с художественной точки зрения, поскольку показывает, насколько широко полихромное оформление может использоваться как внутри, так и снаружи, не только без какого-либо оскорбления хорошего вкуса, но и с наиболее полным успехом в создании той красоты и великолепия, которые являются целью любого архитектурного высказывания.





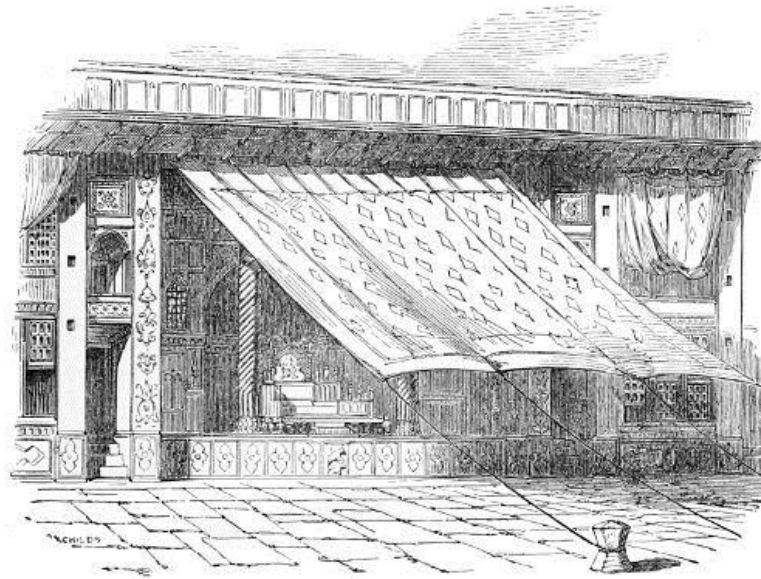
1011. Мадрид султана Хусейна в Исфахане. (Из "Путешествия в персе" Фландена и Костэ.)

### ДВОРЦЫ.

Персидские принцы проявляли почти такой же вкус и великолепие в своих дворцах, как и в мечетях; но по своей природе они не были столь пригодны для архитектурного оформления, как другие. Восточный дворец не требует такого количества апартаментов и офисов, которые необходимы в Европе, да и климат не допускает их скопления вместе, чтобы образовать единую группу, внушительную своими размерами. Напротив, персидские дворцы обычно состоят из ряда павильонов и отдельных залов, а также небольших групп апартаментов, разбросанных по большому пространству, усаженному деревьями и садами, и только соединенных крытыми аркадами или длинными линиями каналов, центр которых украшен фонтанами самых элегантных форм.

По отдельности эти отдельно стоящие здания часто очень красивы и наиболее искусно украшены, и в целом они производят приятное впечатление, выполненное со вкусом; но для истинного архитектурного эффекта они слишком разбросаны, и в целом им, как правило, не хватает величия.

Тронный зал в Тегеране (Гравюра на дереве № [1012](#) ) является прекрасным образцом этих зданий, хотя на самом деле это всего лишь крыльцо или глубокая ниша, выходящая в сад, фасад которого поддерживается или украшен двумя витыми колоннами. Когда комната используется, перед ними раздвигается массивный занавес, и как по цвету, так и по богатству эффекта занавес является практически главной деталью композиции.

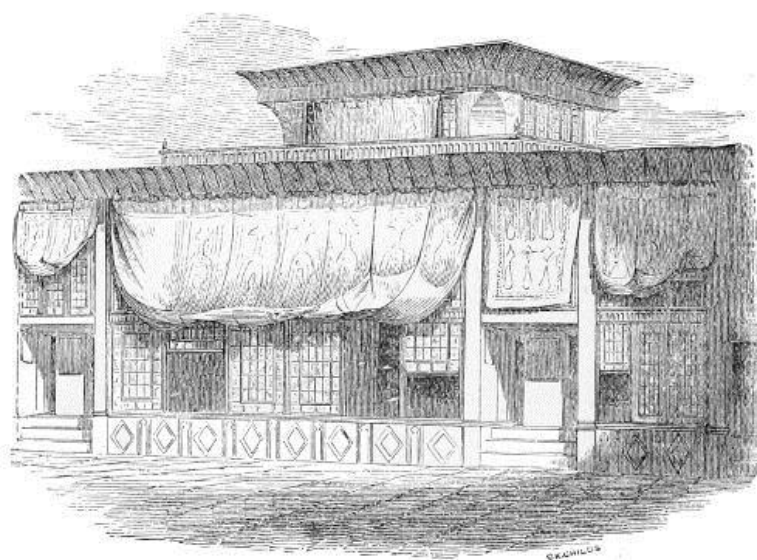


1012. Тронный зал в Тегеране. (Из "Восстановленных Ниневии и Персеполя".)

Следующий пример взят из дворца Чар Баг, или "Четырех садов", в Исфахане, и показывает общую живописную форму, которую принимают эти здания. Это ни в коем случае не такой удачный образец, как предыдущий, хотя это может быть вызвано скорее характером здания, чем каким-либо дефектом со стороны его архитектора. Многие павильоны в том же дворце отличаются большой легкостью и элегантностью, хотя большинство из них опираются на деревянные колонны и, будучи очень эфемерной конструкцией, вряд ли относятся к высшему классу архитектурного искусства.

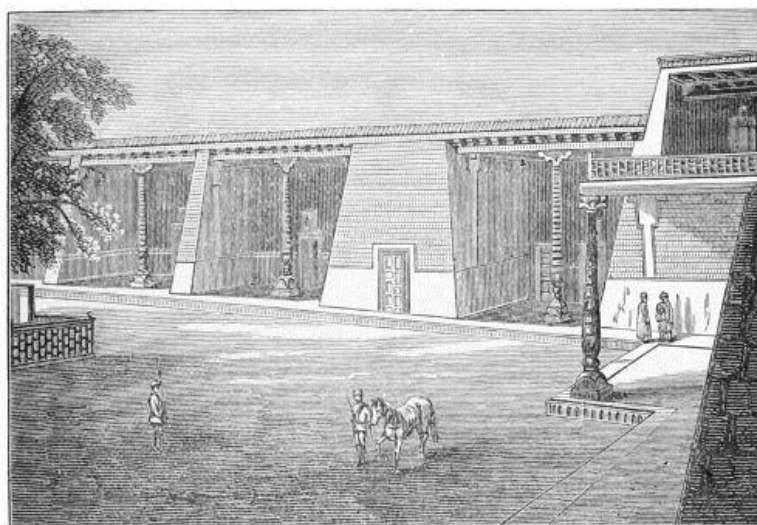
Караван-сарай образуют еще один класс зданий, правда, не свойственный Персии, но который из-за характера движения товаров и общей ненадежности дорог, по которым оно осуществляется, получил большое развитие в этой стране. Внутри их обычная форма представляет собой квадратный внутренний двор, окруженный рядом аркад, обычно высотой в два этажа, каждая арка открывается в небольшую квадратную ячейку сзади. Внешне они представляют собой лишь высокую гладкую стену, увенчанную зубчатыми стенами и обрамленную башнями по бокам под каждым углом, а иногда и дополнительными башнями на более длинных гранях. Главным архитектурным украшением являются ворота, которые почти всегда находятся выше примыкающих стен и часто демонстрируют большую красоту дизайна в сочетании со значительной проработкой деталей.

Однако не только в этих более крупных памятниках персы демонстрируют понимание прекрасного и способность его выражать. Как и у большинства восточных народов, это чувство кажется врожденным, и все второстепенные предметы, которые они изготавливают, демонстрируют его, так же как и более важные, и именно к первым мы, вероятно, должны в будущем обращаться за примерами персидского искусства, поскольку ее политическое положение таково, что вряд ли она сможет в ближайшее время предпринять что-либо великое в архитектурном искусстве. Однако в этой стране все еще проживают остатки тех рас, которые построили дворцы Вавилона и Ниневии; и если бы им была предоставлена возможность, они все еще могли бы что-то сделать, если бы им позволили делать это по-своему. Однако следует опасаться, что европейское влияние распространяется по этой стране слишком быстро для искусства; и что если они и попытаются что-то предпринять, то только в убогом итальянском стиле, которому, вместе с круглой шляпой, кажется, суждено совершить кругосветное путешествие.



1013. Дворец в Исфахане. (Из "Восстановленных Ниневии и Персеполя".)

#### ТУРКЕСТАН.



1014. Павильон в Ханском дворце в Хиве. (Вид из "Графика".)

Успехи русских в Северной Азии недавно открыли целые регионы, которые до сих пор были скрыты от европейских исследователей, а прекрасные картины Верещагина познакомили нас с великолепием столицы Тимура Хромого. Однако, к сожалению, до сих пор не опубликовано ни фотографий Самарканда, ни планов зданий этого широко известного города. Мы не видели никаких таких подробных описаний, которые позволили бы нам с какой-либо уверенностью говорить об их сходстве или разнице с другими зданиями того же возраста. Все, что можно сказать с уверенностью, это то, что великая мечеть и гробница ее основателя в Самарканде возведены в том же стиле, что и мечеть в Тебризе (гравюра на дереве № [1006](#)), и гробница в Султанихе (гравюра на дереве № [1009](#)), и другие здания в

Персии и Армении, лишь с такими незначительными отличиями, каких можно было бы ожидать от их более северной местности. Весь фасад мечети, вместе с минаретами и куполами, покрыт расписной плиткой — насколько можно установить - исключительной красоты дизайна, а гробница окружена ширмами из мраморных решеток - работы, очень похожей на то, что мы находим впоследствии в работах потомков Тимура в Агре и Дели. На самом деле большой интерес, который придают этим зданиям, проистекает не столько из их собственной ценности, сколько из-за того, что они образуют связующее звено между стилем Персии и стилем династии Великих Моголов в Индии, и, при надлежащем изучении, они помогут объяснить многое, что сейчас неясно в истории искусства этой страны.

Здания этих северных столиц, вероятно, также окажутся интересными в качестве исторических указателей в другом направлении, поскольку они сохраняют следы современного стиля архитектуры, который, несмотря на отдаленность во времени, по-видимому, восходит к дворцам Ниневии и Персеполя. Картины Верещагина дали несколько иллюстраций этого стиля, который в измененном виде встречается в древнейших пещерных храмах Индии. Его наиболее заметной особенностью является удлиненная луковичная форма стержня, поднимающаяся от широкого основания, похожего на башмак, и поддерживающая небольшую головку кронштейна. Эскиз павильона в Хиве на предыдущей странице объясняет его общие черты, но его достоинства как архитектурной формы проистекают из красоты резных деталей, которыми он украшен, которые не могут быть выражены в столь малом масштабе.

Вероятно, теперь мы знаем о Северной Азии достаточно, чтобы сделать вероятным, что вряд ли можем ожидать найти там какие-либо здания большой древности или большего величия, чем в Самарканде; но кажется столь же или более очевидным, что при надлежащем исследовании эти здания пополнят многие недостающие звенья в нашей истории и объяснят многое, что сейчас кажется загадочным.

## КНИГА II.

### ДРЕВНЯЯ АМЕРИКА.

#### ГЛАВА I.

#### ВВЕДЕНИЕ.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

##### ДАТЫ.

|                                |                |
|--------------------------------|----------------|
| Толтеки прибыли в Анауак       | в 648 г. н. э. |
| Толтеки покинули страну        | 1051 г.        |
| Прибыли чичемеки               | 1170 г.        |
| прибыли аколхуаны              | около 1200 г.  |
| Ацтеки достигли Тулы           | 1196 г.        |
| Город Мехико основан           | 1125 г.        |
| Альмитсотль завоевал Гватемалу | начало 16 века |
| Прибыли испанцы                | 1519 г.        |

Хотя за последние несколько лет был достигнут значительный прогресс в рассеивании тумана, нависшего над большинством проблем, связанных с американскими древностями, многое еще предстоит сделать, прежде чем мы сможем дать внятный или удовлетворительный ответ на многие вопросы, возникающие в связи с ними. Мы пока не можем с уверенностью сказать, были ли толтеки, ацтеки и другие племена, населявшие долину Мехико, последовательными волнами одной великой иммиграции с Севера, или же они принадлежали к разным расам человечества. Мы не можем сказать, существовала ли какая-либо связь между цивилизацией Мексики и Перу. Исторические трудности далеки от



разрешения, и, что важнее всего, все еще остаются сомнения в том, является ли американская цивилизация полностью оригинальной и коренной, или же какая-то ее часть произошла от Старого Света.

Единственным утешительным фактом во всей этой неразберихе, по-видимому, является то, что материалы, с помощью которых это можно устранить, определенно существуют. Как только любой человек, знакомый с подобными запросами, проведет исследование на месте, он сможет разложить все здания в хронологические ряды и установить хотя бы приблизительные даты их появления. Он также сможет сказать, насколько здания в одной провинции похожи на здания в другой, и отделить те, которые принадлежат другим расам; и он сможет сказать нам, есть ли какое-либо существенное сходство между стилями Старого и Нового Света, или же последний действительно оригинален. Как только достаточное количество фотографий попадет в Европу, исследование может быть проведено здесь, но на месте это будет гораздо проще. До сих пор большая трудность заключалась в том, что на рисунки американских памятников — особенно на те, которые были опубликованы Гумбольдтом и лордом Кингсборо, — нельзя было положиться. Единственным ярким исключением из этого порицания являются работы Ф. Катервуда,<sup>[489]</sup> как те, которые он опубликовал отдельно, так и те, которыми он иллюстрировал работы мистера Стивенса.<sup>[490]</sup> Если бы этот художник взялся классифицировать свои работы в хронологическом порядке, он, несомненно, смог бы это сделать; но поскольку расположение табличек носит чисто топографический характер и они до сих пор приведены к общему знаменателю в процессе гравировки, вряд ли сейчас кто-то, не знакомый с самими зданиями, может попытаться провести классификацию. Между тем, кажется, нет веских причин сомневаться в выводе, к которому пришли он и мистер Стивенс, а именно в том, что города, которые они вновь открыли, были населены и находились в расцвете своего процветания во времена испанского завоевания. Здания, которые мы сейчас видим в руинах, вероятно, тогда все использовались, и многие из них, возможно, находились в стадии строительства и были недостроены во время той великой катастрофы. С другой стороны, крайне сомнительно, что какое-либо здание в Центральной Америке может быть датировано пятью веками ранее этого события: в Мексике некоторые из них могут быть старше, но их принадлежность к более древней эпохе еще не была удовлетворительно подтверждена.

Какая бы неопределенность ни существовала в отношении мексиканской истории, в ней нет ничего, что можно было бы строго заклеить как сказочное. Мексиканцы не претендуют на какую-либо очень отдаленную древность или божественное происхождение. Здесь нет героев, живущих тысячи или десятки тысяч лет, равно как и каких-либо других излишеств, которые обычно отмечают зарю истории в Старом Свете. Напротив, мексиканские летописи скромно начинаются с прибытия тольтеков в Анауак в 5 или 6 веке и с благотворного учения чужеземца, Кецалькоатля, который жил среди них, обучал их архитектуре и сельскохозяйственному искусству, наставлял их в их религиозных обязанностях, а затем, подобно Ликургу пятнадцатью веками ранее, покинул их морем, пообещав вернуться.

В течение 300 или 400 лет с этого времени тольтеки жили в мире и процветании, покрывая плоскогорье, как говорят, своими памятниками. Но настали тяжелые времена; голод, междоусобные войны и стихийные бедствия, истолкованные как свидетельства гнева богов, выгнали их из своих домов, и они, как говорят, мигрировали на юг, на Юкатан; где обычно предполагается, что они воздвигли архитектурные памятники, которые мы сейчас находим в этой стране.

Однако Центральная Америка — одна из самых плодородных стран в мире, способная прокормить — и действительно прокормила — огромное население при очень небольшом



количестве рабочей силы; поэтому представляется вероятным, что она была заселена задолго до упомянутого времени.<sup>[49]</sup> Это, однако, никоим образом не противоречит идее о том, что толтеки, возможно, были первыми, кто передал своей новой стране многие искусства, которые они разработали в Анауаке. Действительно, именно благодаря такому сочетанию двух не очень непохожих рас все величайшие результаты в искусстве или цивилизации были достигнуты в других частях света, и, возможно, так было и здесь.

С политической точки зрения анналы Анауака представляют собой пробел между уходом толтеков и приходом ацтеков в середине 12 века. По-видимому, это были люди иной расы, чем прежние обитатели долины, но достаточно близкие, чтобы перенять предыдущую цивилизацию; и, будучи подкреплены последовательными иммиграциями племен той же расы и говоря, по-видимому, на похожих языках, они ко времени прибытия испанцев полностью заселили долину и развили очень значительную степень цивилизации.

Опять же, все, о чем мы читаем, и все имеющиеся у нас указания приводят нас к предположению, что величайшее развитие цивилизации в Мексике имело место непосредственно перед испанским завоеванием, и, таким образом, временем наивысшего процветания было то, что непосредственно предшествовало ее разрушению. Четырех столетий, по-видимому, было достаточно, чтобы превратить племя краснокожих индейцев в сносно цивилизованное сообщество. Какой бы ни была их цивилизация, она не могла приобрести постоянного характера, поскольку исчезла подобно призраку при первом прикосновении европейца; а остатки индейцев, которые все еще остаются, являются такими же некомпетентными существами, какие существуют в любой части мира.

Пока исследования этнолога не продвинулись дальше, невозможно испытывать сколько-нибудь большую уверенность в различных теориях, которые были выдвинуты по этому вопросу. Не желая выдвигать это как нечто, на что можно положиться, мне кажется, что следующая схема более чем любая другая соответствует требованиям данного случая, в то время как она более точно объединяет различные факты, установленные учеными.

Общепризнано, что обнаружены две расы людей, либо ныне живущих, либо останки которых найдены в мексиканских гробницах. Говорят, что один из них связан с эскимосами или расами этого класса, другой - с краснокожими индейцами. Первые, я не могу отделаться от мысли, представляют толтеков. Действительно, кажется, что вдоль всего западного побережья Америки, от Берингова пролива до Калифорнии, всегда существовали расы, более или менее близкие к камчатдейлам или эскимосам; и они, возможно, в какой-то ранний период продвинулись на равнины Мексики. Если в них текла такая кровь, то нетрудно понять, как они стали строителями.

С другой стороны, кажется, нет никаких сомнений в том, что ацтеки были краснокожими индейцами, связанными с теми племенами, которые, насколько нам известно, всегда населяли долину Миссисипи и страны к востоку от нее. Возможно, они были способны перенять более раннюю цивилизацию и, если их кровь вообще была смешана с более ранними обитателями, нести ее дальше; но сами по себе они совершенно непрогрессивны и неспособны развить какие-либо атрибуты цивилизованной жизни.

На Юкатане, несомненно, есть другая раса, но были ли это карибы или какой-то другой народ, следы которого были утеряны, сейчас установить нелегко. В Перу и, возможно, также дальше на север, несомненно, присутствует сильно развитый полинезийский элемент, и, возможно, все еще существуют другие расы; но только этих четырех, смешанных в различных количествах, более чем достаточно для объяснения всех разновидностей, которые мы находим там в ходе наших исследований.

Остается еще один вопрос, который имеет большее отношение к нашей нынешней теме, чем даже другие; хотя, возможно, в целом ответить на него еще труднее. Вот он: являются ли цивилизация и искусство древних американцев оригинальными и коренными, или они получили какой-то импульс от уроженцев Старого Света? От одной части этого можно легко избавиться. Отсутствие всех домашних животных, наличие только одного злака, полное незнание алфавитной письменности и использования железа — хотя в стране полно руды - и многих других второстепенных фактов, по-видимому, достаточны для доказательства того, что никакая иммиграция племен или семей не могла иметь места в таком количестве, чтобы привезти с собой своих животных, зерно или материалы. Это, однако, ни в коем случае не исключает возможности того, что многие миссионеры достигли их берегов, которые, хотя и не принесли ничего, кроме того, что носили в своих мозгах, могли передавать доктрины, обучать искусствам и улучшать процессы, и таким образом передавать большую часть цивилизации стран, из которых они прибыли.

Не придавая слишком большого значения несколько мифической истории о Кецалькоатле, хотя, кажется, нет веских причин сомневаться в ее основных чертах, нам достаточно обратиться к истории Индии между 250 годом до н.э. и 700 н.э., чтобы увидеть, какое миссионерское рвение преобладало в те дни. Ашока подал пример, и его миссионеры и их преемники распространили доктрины Будды от берегов Средиземного моря до Желтого моря; или, что более соответствует нашей цели, нам достаточно прочитать "Путешествия Фа Хиана" и "Хиуэн Тханга", чтобы увидеть, каким опасностям на суше и на море китайские миссионеры между IV и VII веками были готовы противостоять на службе вере. Вероятно, было бы легче добраться до Мексики из Китая через Берингов пролив, чем добраться до Индии через Центральную Азию и вернуться с Цейлона морем. Было ли когда-либо совершено такое путешествие - это другой вопрос. Я не думаю, что ни Нейман<sup>[492]</sup>, ни Д'Эйхталь<sup>[493]</sup> привели удовлетворительные доводы в пользу того, что страна Фусанг, из которой паломник Хоэй Шин вернулся в Китай в 499 году, была Мексикой. Напротив, свидетельства о домашних животных и т. Д., О которых он говорит, и другие важные детали, по-видимому, говорят об обратном. Это больше похоже на то, что указанным местом был остров Ванкувер или побережье вокруг него. Но есть ли там какие-либо остатки получивилизованного народа? Как бы то ни было, эта история, которая, насколько это возможно, достоверна, по-видимому, доказывает, что Северная Америка поддерживала связь с Северной Азией в 5 веке.

Аргумент Д'Эйхталь о том, что мексиканские скульптуры буддийские, кажется еще более безосновательным. Я тщательно изучил примеры, которые он приводит, и, исходя из довольно близкого знакомства с буддийским искусством в Азии, могу с позволения сказать, что не вижу никаких следов его в Мексике. Если бы этот аргумент был основан на том поклонении Змее, которое почти повсеместно лежит в основе буддизма в Старом Свете, опровергнуть его было бы не так-то легко. Существует очень значительное сходство между скульптурными формами культа Змеи в Старом и Новом Свете. Но это серьезный вопрос, возникло ли это из сходного инстинкта у двух рас или было передано от одной к другой. Мое нынешнее впечатление говорит в пользу некоторой взаимосвязи в том, что касается поклонения Змеям.

Наши знания об архитектуре Восточной Азии и Западной Америки еще недостаточно точны, чтобы позволить нам основывать на них какие-либо очень веские аргументы. Любопытно, однако, что по мере продвижения на восток от долины Евфрата на каждом шагу мы встречаемся с формами искусства, все больше и больше напоминающими центральноамериканские. Когда мы достигаем моря, мы встречаем в Суку на Яве теокалли, который почти идентичен Теуантепеку.<sup>[494]</sup> В Камбодже у нас есть теокаллис в Баконге и

Бакенге, и никто не удивился бы, если бы сказали, что изображения некоторых храмов в Ангкор Тхом в Камбодже действительно были взяты из зданий, найденных на Юкатане. В Китае многие кринкум-крэнкумы находят своих близких аналогов в Америке. Если бы не расстояние и географические трудности, никто, вероятно, не колебался бы признать, что архитектура Америки, возможно, была заимствована из Старого Света. Но как она пересекла океан? В настоящее время этот барьер кажется почти непреодолимым. Но это не всегда может оставаться таковым: исследование все еще находится в зачаточном состоянии, и тенденция всех недавних исследований заключалась в том, чтобы показать, что в древние времена между народами мира существовало больше средств коммуникации и более прямая связь, чем мы до сих пор были склонны считать вероятной или даже возможной.

## ГЛАВА II.

### ЦЕНТРАЛЬНАЯ АМЕРИКА.

#### Содержание.

Историческая справка—Центральноамериканский стиль—Храмы—Дворцы—Здания в Паленке—Ушмале и др.

ТнеДолина Мехико, в которой расположена первая группа зданий, которые мы должны описать, представляет собой небольшой участок в центре плоскогорья Анауак. Хотя он был не больше Йоркшира и треть его территории постоянно находилась под водой, в то время, когда мы впервые познакомились с ним, он был разделен на три или четыре небольших штата, которые, несмотря на постоянные войны между собой, сумели достичь значительной степени материального процветания. Сделав все поправки на преувеличения испанских и местных историков, остатки столиц ацтеков свидетельствуют о численности населения и степени организации, которые невозможно игнорировать или отрицать, и кажется, что именно в их последний момент это развитие было наибольшим; ибо непосредственно перед испанским завоеванием все государства долины, устав от своих разорительных войн, объединили свои силы и, таким образом, вместе взятые, оказались более чем достойными любого из окружающих государств. Они распространили свое оружие и влияние на Мексиканский залив, проникли к берегам Тихого океана, а однажды, как говорят, даже пересекли перешеек Теуантепек и достигли границ Гватемалы. Эти последние экспедиции, по-видимому, предпринимались только для того, чтобы заполучить пленников для их ужасных обрядов человеческих жертвоприношений, которые они страстно любили; и они не обосновались в этих странах настолько, чтобы каким-либо образом повлиять ни на их искусство, ни на институты. Вскоре после этого завоевание испанцев под предводительством Кортеса навсегда положило конец королевству и могуществу ацтеков.

Главными памятниками долины являются Теокаллисы — буквально Дома Бога - Храмы народа. Это пирамиды, расположенные террасами с плоскими вершинами и всегда увенчанные камерой, которая на самом деле является самим храмом. Кажется, что они всех возрастов, поскольку, если можно доверять традиции, Чолулу так же стар, как ранние тольтеки, тогда как великий теокалли в городе Мехико был закончен всего за пять лет до открытия Америки Колумбом, и испанцы встречались со многими людьми, которые помогали в его возведении. Однако он, как и все местные здания города, был сметен безжалостным фанатизмом завоевателей. Независимо от собственного интереса, об этом приходится сожалеть еще больше, поскольку обладание единственным памятником с достоверной датой послужило бы отправной точкой для наших исследований и проверкой всех наших теорий.

Из этих теокаллисов самым крупным и, вероятно, также самым старым является теокаллис из Чолулу. Его размеры, насколько они могут быть установлены в его нынешнем разрушенном состоянии, составляют 1440 квадратных футов и 177 футов в высоту, разделен на четыре этажа, пятый образован кельей или храмом, который теперь заменен часовней, посвященной Деве Марии. Все сооружение сложено из плохо обожженных кирпичей и глины и сейчас так заросло деревьями, что трудно различить его форму, но во

времена Гумбольдта оно, по-видимому, было свободнее от препятствий и его было легче проследить.

В Теотиуакане есть две пирамиды, самая большая из которых, по-видимому, имеет площадь 645 футов и высоту 171 метр, а в Тецкоко есть другие пирамиды примерно таких же размеров, разделенные, как и они, на пять или семь этажей, но самая интересная из тех, что еще удалось обнаружить, - это пирамида Шочикалько. Он расположен на вершине того, что кажется естественным возвышением, но искусно преобразовано в террасы. Сама пирамида пятиэтажная, каменная облицовка трех верхних из которых была демонтирована совсем недавно для ремонта сахарного завода, но на двух нижних до сих пор сохранились скульптуры и архитектурные украшения. Мистер Тайлор называет дату этого здания 945 годом,<sup>[495]</sup> и, похоже, нет никаких причин сомневаться в ее общей правильности. Если это так, то обладание фотографиями его барельефов и карнизов позволило бы устранить половину трудностей, с которыми связан этот вопрос.<sup>[496]</sup> Один памятник в середине серии со скульптурными и архитектурными деталями и достоверной датой - это почти все, что требуется для этой цели.

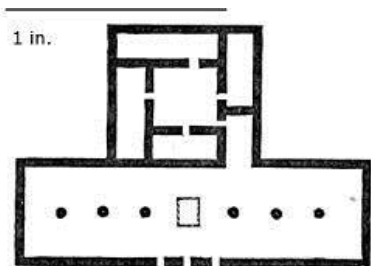


1015. Пирамида Оахака, Техуантепек. (Из "Вклада Смитсоновского института в развитие знаний".)

Помимо этих огромных многоэтажных пирамид, в различных частях страны есть множество примеров только одноэтажных; некоторые из них были описаны, но, к сожалению, не нарисованы. Однако об их общем расположении можно судить по прилагаемому примеру из Оахаки. Как и все другие храмы в Мексике, это всего лишь средство поднять храм на такую высоту, которая должна придать ему достоинство и позволить всем людям видеть церемонии, совершаемые на его верхней платформе.

Говоря об этих памятниках, совершенно необходимо иметь в виду это различие, поскольку неосторожные авторы, связывая слово "Пирамида" с Египтом, были слишком склонны смешивать два класса памятников, совершенно различных. Египетская пирамида - это всегда гробница. Главный объект ее возведения находится в погребальной камере в ее центре. Она всегда заканчивается острием вверх. Ни в коем случае нет внешних ступеней, ведущих в камеру на вершине. На самом деле, это всегда были гробницы; никогда храмы. Ассирийские пирамиды, напротив, имеют гораздо большее сходство со зданиями, о которых мы сейчас говорим. Они всегда располагались террасами, верхнюю платформу всегда венчала камера или келья, и к ней вели внешние ступени, что и было главным объектом возведения. При изучении истории восточного искусства эта форма храма была прослежена от Месопотамии до берегов Восточного океана. Однако, если мы все еще колеблемся утверждать, что существовала какая-либо связь между строителями пирамид Суку и Оахака или храмов Хочикалько и Боро Будд, мы должны, по крайней мере, признать, что сходство поразительное и его трудно объяснить теорией простого случайного совпадения.

Во всяком случае, одно кажется очевидным. Если мы и хотим в какой-то момент проследить связь между архитектурой Нового и Старого Света, то именно в указанном выше направлении следует искать свет. В любом случае, кажется, что пройдет совсем немного времени, прежде чем мы установим, существовала ли какая-либо связь между искусствами двух континентов или же мы можем считать искусство Америки полностью местным.

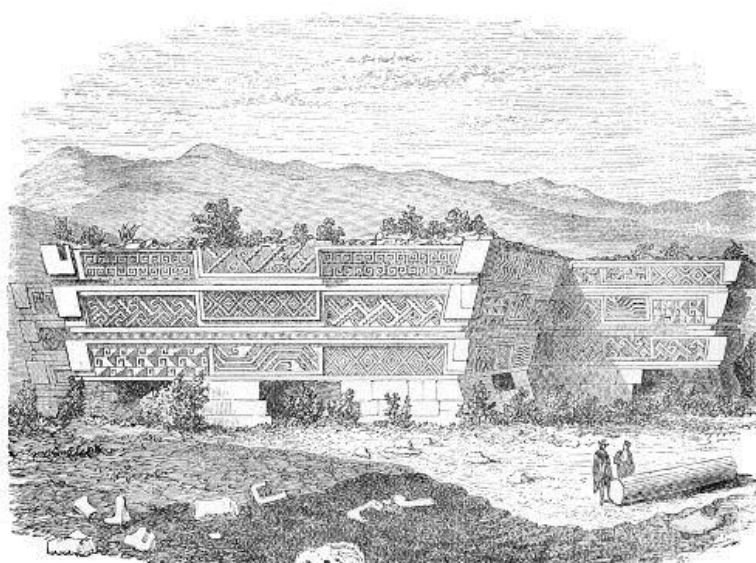


1016. План храма в Митле.  
Масштаб 100 футов на 1  
дюйм.

Однако, как бы предостерегая нас от слишком поспешных выводов подобного рода, мы время от времени встречаем в Мексике такой памятник, как памятник в Митле, который настолько оригинален, что даже самый стойкий защитник не может найти для него аналога. Как видно из прилагаемого плана, он состоит из портика размером 160 футов в поперечнике, его крыша поддерживается рядом из шести колонн по центру, а за ним находится квадратное здание размером около 65 футов в каждую сторону, в центре которого находится двор с выходящими в него четырьмя квартирами, входы в которые расположены таким образом, чтобы обеспечить максимальную конфиденциальность.

Первоначально, по-видимому, было четыре таких здания, расположенных вокруг внутреннего двора, но сейчас только одно сохранилось в идеальном состоянии. Если, однако, план оригинален, стиль орнамента еще более оригинален. Стены имеют уклон наружу, чего нет ни в одном другом известном здании. Панели заполнены ладами и формами, которые встречаются только в Мексике и совершенно не похожи ни на что, встречающееся в других местах; и все здание в целом таково, что, если бы оно стояло отдельно или все мексиканские здания были похожи на него, мы сразу были бы вынуждены признать, что стиль был полностью оригинальным и сформировался без какой-либо связи с древним миром.

Говорят, что его используют в качестве склепа, и, по нашему мнению, существуют подземные помещения, которые подтверждают эту веру. Однако в странах с жарким климатом подземные помещения скорее подходят для проживания и, когда встречаются, обычно являются лучшими в доме; так что, без дополнительных доказательств, это скорее дворец, на что более определенно указывает расположение его внутренних комнат и весь его внешний вид. Его возраст неизвестен, но на картинах ацтеков, выполненных непосредственно перед завоеванием, а в некоторых случаях и впоследствии, постоянно появляются одни и те же формы и один и тот же стиль оформления. Это не является окончательным, поскольку, насколько нам известно, одни и те же архитектурные формы могли преобладать в этой стране повсюду; но, судя по правилам европейской критики, здание датируется незадолго до завоевания.





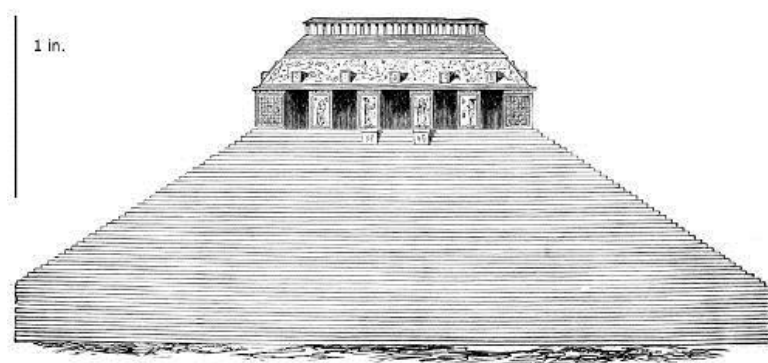
1017. Вид на дворец в Митле. (Из "Вклада Смитсоновского института в развитие знаний", том ix.)

Всякий раз, когда в этой несчастной стране устанавливается стабильное правительство, а художнику и фотографу предоставляется возможность заниматься своей профессией в безопасности и на досуге, следует надеяться, что появятся материалы для завершения этой главы нашей истории. В настоящее время он должен оставаться почти пустым, потому что существует так мало изображений мексиканских памятников, на которые можно положиться.

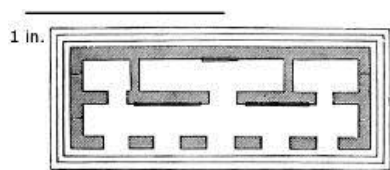
## ЮКАТАН.

Чрезвычайно трудно определить, объясняется ли это их первоначальной малочисленностью или их разрушением испанцами тем, что памятников в провинции Мексика сейчас так мало и они находятся далеко друг от друга. Если мы можем судить по ярким описаниям завоевателей и аналогии с останками на Юкатане, мы почти наверняка можем приписать их исчезновение фанатизму или алчности европейцев. Как бы то ни было, несомненно, что в тот момент, когда мы пересекаем южную границу Мексики и вступаем на полуостров, широко известный как Юкатан, который для нашей нынешней цели следует рассматривать как включающий Коста-Рику, мы обнаруживаем провинцию, столь же богатую архитектурными памятниками, как и любая другая по площади в Старом Свете, даже не исключая Камбоджу, на которую она больше всего похожа. В этом регионе господает Стивенс и Катервуд посетили и описали от пятидесяти до шестидесяти старинных городов; и, если мы можем доверять сообщениям местных жителей, в центре страны есть другие, даже более важные, чем эти, но которые не посещал ни один европейец в наше время. Из городов, описанных этими путешественниками, Ушмаль, Паленке, Каба, Чичен-Ица и другие действительно великолепны. Первый из названных почти соперничает с Omgcor по великолепию и размаху, хотя и сильно уступает ему в элегантности или красоте деталей своих зданий.

Как и раньше намекал, кажется нет причин для несогласных с момента заключения гг. Стивенс и Катервуд относительно их возраста. Это намеренно выражено последним автором в его сборнике (стр. 8) в следующих выражениях: "Я не думаю, что мы должны быть в безопасности, приписывая любому из памятников, сохранивших свои формы, возраст более 800-1000 лет; а тем, которые достаточно совершенны, чтобы их можно было очертить, я думаю, что это вероятно, не более 400-600 лет". Другими словами, они принадлежат к великой строительной эпохе мира — 13 веку, или чуть раньше, или позже этого времени.<sup>[497]</sup> Поэтому представляется более чем вероятным, что величественные здания в Ушмале являются современниками храмов Накхонват и Хуллабид, а также соборов Реймса и Толедо. Существовала ли какая-либо прямая или косвенная связь между этими зданиями, географически столь удаленными друг от друга, - это другой вопрос, на который при нынешнем состоянии наших знаний нельзя дать удовлетворительного ответа, а если и попытаться дать какой-либо ответ, то он должен быть отрицательным.<sup>[498]</sup>



1018. Высота Теокалли в Паленке. Масштаб от 50 футов до 1 дюйма.



1019. План храма.  
Масштаб 50 футов на 1 дюйм.

Как и в Мексике, главным памятником Юкатана является Теокалли. Однако в последней провинции они, по-видимому, несколько отличаются по дизайну от описанных выше. Обычно они расположены не террасами, а поднимаются под углом около  $45^\circ$  к уровню платформы, на которой стоит храм; и великолепный непрерывный лестничный пролет ведет от основания здания к его вершине. Почти все они в той или иной

степени сохранили остатки архитектурного великолепия, которое когда-то украшало их вершины. Прилагаемая гравюра на дереве № [1018](#), изображающая возвышение храма в Паленке (план которого показан ниже), поддерживаемое пирамидой, даст хорошее общее представление об их форме. Пирамида имеет площадь около 280 квадратных футов и 60 футов в высоту: на ее вершине стоит храм шириной 76 футов спереди и глубиной 25 футов, украшенный лепниной с барельефами лучшего исполнения, чем обычно встречаются в этих краях, и большими иероглифическими табличками, расшифровка которых, если бы это было возможно, вероятно, открыла бы нам большую часть истории этих зданий.

Крыша образована приближающимися рядами камней, сходящихся на вершине и повторяющих внешне тот же контур, с любопытными выступами снаружи, похожими на слуховые окна, но предназначенными, по-видимому, либо для украшения, либо в качестве пьедесталов для маленьких идолов, либо для какой-то подобной цели.

Другие храмы, найденные на Юкатане, мало чем отличаются от этого, за исключением размера, и, с архитектурной точки зрения, менее интересны, чем дворцы — великолепие храма заключается в размере его пирамиды, надстройка к которой является лишь венчающим элементом; во дворце, с другой стороны, пирамида полностью подчинена зданию, которое она поддерживает, образуя всего лишь соответствующий и удобный пьедестал, достаточный только для придания ей должной степени архитектурного эффекта.

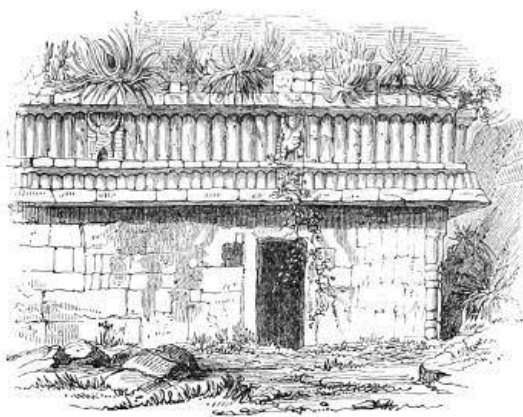
Говоря о дворцах, было бы чрезвычайно важно и значительно усилило бы интерес к описанию, если бы можно было провести некоторую классификацию относительно их относительного возраста. Отсутствие каких-либо следов истории делает это чрезвычайно трудным, и единственный способ, который напрашивается, — предположить, что те здания, которые демонстрируют наибольшее сходство с деревянными конструкциями в своих деталях, являются самыми старыми, а те, в которых эта особенность не прослеживается, являются более современными.

По крайней мере, так обстоит дело во всех других странах мира, где можно приобрести древесину, пригодную для строительства; там люди неизбежно используют более легкий и легко обрабатываемый растительный материал задолго до того, как отваживаются на более

долговечное, но гораздо более дорогое минеральное вещество, которое в конечном итоге в такой значительной степени заменяет его. Даже в Египте, в эпоху строителей пирамид, орнаментальная архитектура во всех деталях скопирована с деревянных конструкций. В Греции, когда искусство достигло своей второй стадии, основание в основном каменное, а верхняя часть только скопирована в камне с более ранних деревянных форм; так, по-видимому, было и в Мексике; нижняя часть зданий в основном массивная каменная, верхняя часть скопирована с форм и резьбы, которые, должно быть, изначально были выполнены из дерева, а теперь повторяются в камне.

Следующая гравюра на дереве, № [1020](#), из Чунджуджу, например, представляет в простейшей форме то, что повторяется почти во всех этих зданиях — каменный подвал с квадратными дверными проемами, но без окон, увенчанный надстройкой, очевидно, прямой копией деревянных изделий, и являющейся частью конструкции крыши.

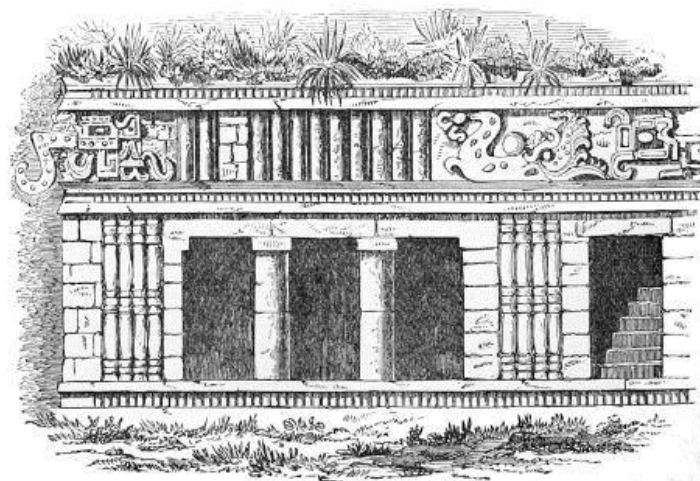
В большинстве случаев на Юкатане надстройки украшены искусной резьбой в виде масок, свитков и других рисунков, подобных тем, что можно увидеть на носах военных кораблей или в Мораисах или местах захоронений жителей полинезийских островов.



1020. Высота здания в Чунджуджу.  
(С рисунка Ф. Катервуда.)

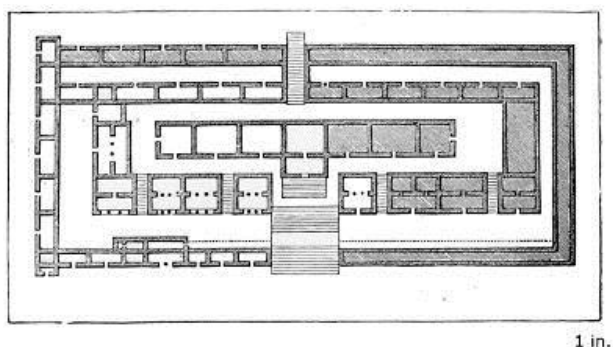
Иногда используются колонны, и деревянная конструкция опускается еще ниже, хотя в этом случае она смешана с деталями, по сути, каменной формы. Несмотря на чудовищность резьбы, часто, как во дворце в Зайи (гравюра на дереве № [1021](#)), в дизайне ни в коем случае нельзя пренебрегать элегантностью, особенно когда, как в этом случае, здание возвышается в пирамидальной форме с тремя террасами, одна внутри другой и над ней, самая низкая, как показано на плане (гравюра на дереве № [1022](#)), длиной 260 футов и шириной 110 футов. Этот дворец, хотя и далеко не самый большой из здешних, является одним из самых замечательных, поскольку его террасы представляют собой не просто лестничные пролеты, а архитектурные фасады,

возвышающиеся один над другим. Верхний и центральный ярус, возможно, был семиклеточным храмом, а нижние покои предназначались для жрецов, но более вероятно, что все они были дворцами, резиденциями светских вождей, поскольку в Ушмале пирамидальный храм пристроен к зданию, называемому Каса дель Губернадор, которое чрезвычайно похоже на это, хотя и в еще большем и более богато украшенном масштабе. Есть и другие примеры, когда дворец и храм стояли вместе.

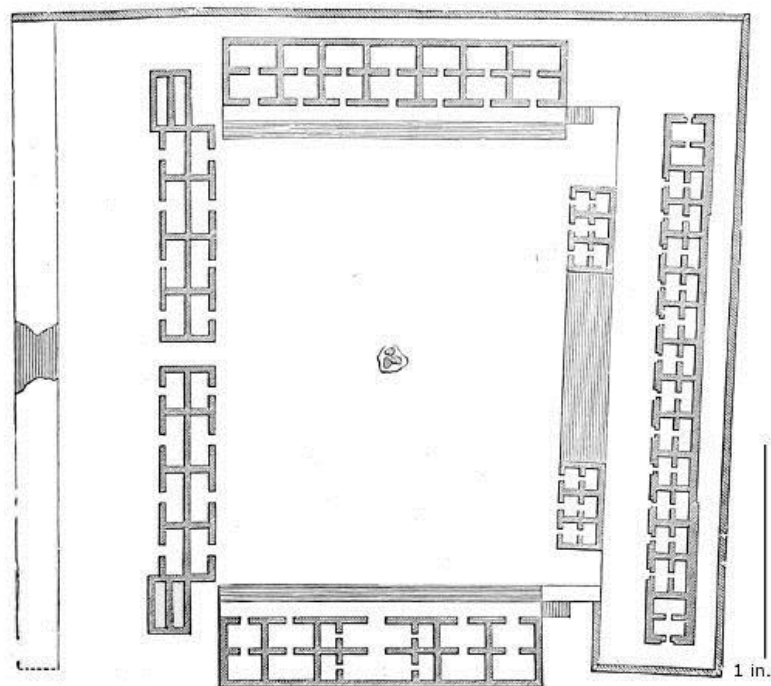


1021. Возвышение части дворца в Зайи. (С рисунка Ф. Катервуда.)

Иногда вместо зданий, стоящих внутри друг друга и друг над другом, как в последнем примере, они располагаются вокруг внутреннего двора, как в Каса-де-лас-Монхас в Ушмале (Гравюра на дереве № [1023](#) ), одном из самых замечательных зданий в Центральной Америке, благодаря своим размерам, а также изысканности декора. Он возвышается на трех низких террасах, достигающих общей высоты 20 футов. Южный квартал длиной 260 футов пронизан воротами с треугольным выступом шириной 10 футов 8 дюймов, ведущими во внутренний двор размером более 200 футов в каждую сторону и окруженный со всех сторон зданиями, как показано на плане; которые, хотя и имеют всего один этаж в высоту, из-за своих размеров и изысканности декора образуют одну из самых замечательных групп зданий в мире.



1022. План дворца в Зайи. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма.



1023. Casa de las Monjas, Uxmal. Масштаб от 100 футов до 1 дюйма

В том же городе находится другое только что упомянутое здание, называемое Каса дель Губернадор, чем-то похожее на главное из трех зданий, составляющих Каса де лас Монхас, но более крупное и еще более изысканное по своему убранству. Однако он стоит особняком, и только храм несимметрично пристроен к одному его углу.

Что касается конструкции, то, как отмечалось выше, стиль в целом можно охарактеризовать как отличающийся от оригинального деревянного строительства ранних времен. В настоящее время не сохранилось ни деревянных зданий, ни даже деревянных крыш, и нельзя было ожидать, что они смогут противостоять воздействию климата; но многие перемычки дверных проемов были образованы деревянными балками, и некоторые из них сохранились до сих пор, хотя большинство из них погибло, унося с собой большие части стен, которые на них опирались. В других примерах, и, вообще говоря, в тех, которые кажутся наиболее современными, верхние части дверных проемов, а также крыши помещений сформированы путем сближения проходов до тех пор, пока они не сойдутся в центре, образуя, таким образом, так называемую горизонтальную арку, точно так же, как этруски и все более ранние племена пеласгической расы делали в Европе на заре цивилизации и как это делается в Индии по сей день. Эта форма хорошо показана на прилагаемой гравюре на дереве, представляющей комнату в Каса-де-лас-Монхас в Ушмале шириной 13 футов. Верхняя часть дверного проема по правую руку провалилась, поскольку деревянная перемычка сгнила.

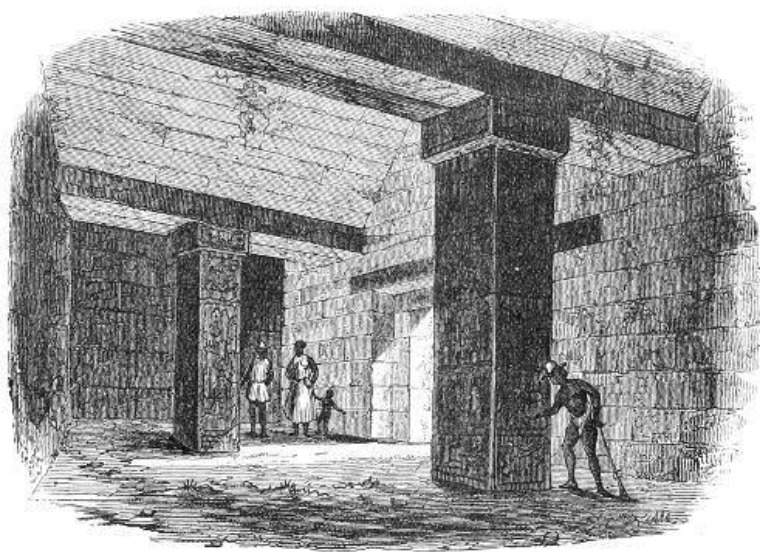




1024. Интерьер камеры, Ушмаль. (С рисунка Ф. Катервуда.)

Еще более замечательный пример такого способа строительства показан на гравюре на дереве № [1025](#), изображающей комнату в храме в Чичен-Ице на Юкатане. Комната имеет размеры 19 футов 8 дюймов на 12 футов 9 дюймов; в центре ее стоят две каменные колонны, поддерживающие балки из дерева сапоте, которое также образует дверные перемычки, а над ними каменный свод обычной конструкции: все это, по-видимому, все еще совершенное и цельное, хотя и потрепанное временем, и несет на себе следы такого же глубокого возраста, как и любое другое здание в этом месте.

Когда крыша была построена полностью из дерева, она, вероятно, имела во многом ту же форму: горизонтальная балка поддерживалась двумя распорками, сходящимися в центре, и обрамлялась по бокам, что сразу объясняет внешний вид, изображенный на гравюрах на дереве № [1020](#), [1021](#). Также вероятно, что и свет, и воздух были подведены над стенами, между щелями в деревянных изделиях; что дополнительно подтверждается странным сооружением на крыше Дома в Паленке (гравюра на дереве № [1018](#)), где отверстия очень похожи на копию какого-то вентилятора.



1025. Квартира в Чичен-Ице. (С рисунка Ф. Катервуда.)

Конечно, невозможно приписать какую-либо очень отдаленную древность зданиям, в конструкции которых использовалось так много дерева и которые были возведены в климате, столь пагубном для долговечности зданий любого класса. В дополнение к этому следует иметь в виду, что барельефы, как правило, покрыты штукатуркой, которая, какой бы хорошей она ни была, все же является очень скоропортящимся материалом, а также что роспись на них и на стенах все еще яркая и свежая. В таком климате, как в Египте, из этих обстоятельств нельзя было извлечь никаких аргументов; но в стране, подверженной тропическим дождям, жаре и сухости тропического лета, удивительно, что они продолжались четыре или пять столетий, и еще более удивительно, что они так долго



сопротивлялись разрушительной силе растительности. Принимая во внимание все эти обстоятельства, эпоха их возведения не вызывает сомнений, и все, что остается для выяснения их истории, - это то, что они должны быть расположены в определенной последовательности в течение шести или восьми столетий, которые могли пройти между возведением старейшего и самого современного из этих загадочных памятников.



1026. Схема мексиканского строительства.

## ГЛАВА III.

### Перу.

#### Содержание.

Историческая справка—Титикака—Гробницы—Стены Куско и т.д.

#### ХРОНОЛОГИЯ.

##### ДАТЫ.

|                                           |             |
|-------------------------------------------|-------------|
| Манко Капак                               | 1021г. н.э. |
| Майта Капак, 4-й инка, завоевывает Аймару | 1126        |
| Завоевание Писарро                        | 1534        |

Перу расположено географически так близко к Мексике, и жители обеих стран достигли столь близкого уровня цивилизации в то время, когда испанцы впервые посетили их и разрушили их местные институты, что мы, естественно, могли бы ожидать весьма значительного сходства в способах строительства и стилях украшения. Ничто, однако, не может быть дальше от истины; действительно, было бы трудно представить себе два народа, сколь бы отдаленно они ни находились друг от друга, чьи стили искусства отличались бы так существенно, как эти два.

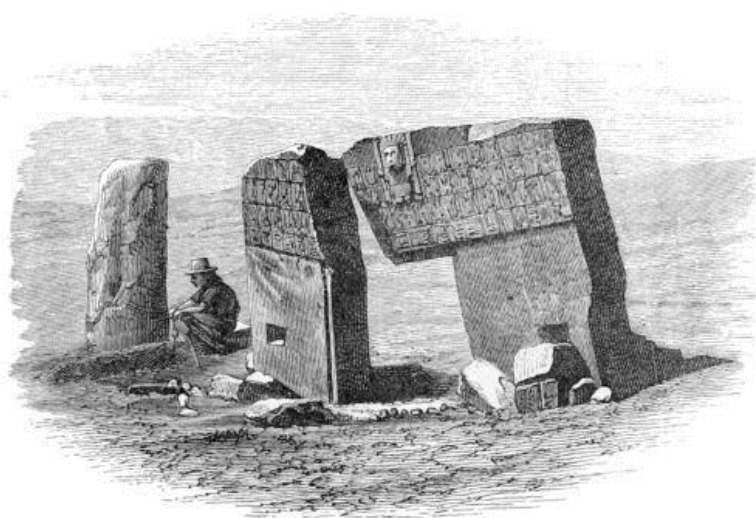
Мексиканские здания, как мы только что видели, отличаются чрезмерным изобилием резьбы, вероятно, заимствованной, как и многие формы их архитектуры, у деревянных оригиналов. Перу, с другой стороны, является одной из очень немногих известных стран, где древесина, по-видимому, использовалась в первобытные времена так экономно, что ее следы едва различимы в последующих постройках; и либо из-за неспособности изобрести, либо из-за отсутствия вкуса к такому способу отделки скульптурные формы немногочисленны и незначительны.

Материалом, который перуанцы, по-видимому, использовали раньше всего, была грязь, и в этом безводном климате многие стены из этого материала, возведенные, несомненно, до испанского завоевания, все еще находятся в состоянии весьма сносной сохранности. Следующим усовершенствованием этого, по-видимому, была своего рода бутовая кладка или бетон: последняя - циклопическая каменная кладка необычайной красоты и прочности. Ни одна из этих форм, ни какие—либо их производные, не встречаются в Мексике; климат не позволяет использовать первую - и вряд ли вторую; и во всех своих постройках, даже

самых ранних, мексиканцы, по-видимому, знали, как использовать камни, тщательно обтесанные и уложенные горизонтально.

Еще одно отличие, которое объединяет перуанское искусство со многими произведениями чисто каменного строительства, — это наклонные стороны проемов - форма, изобретенная специально для уменьшения необходимого размера перемычки. В Ушмале есть две разгрузочные арки, построенные таким образом, но, насколько известно, таких нет больше нигде; и ни одного отверстия такого класса во всей архитектурной провинции Мексики. Крыши и верхние части больших проемов, напротив, почти повсеместно в этой стране имеют уклон. В Перу крыши всегда плоские или куполообразные, а стороны проемов всегда прямые.

Эти замечания, пожалуй, следует, строго говоря, применить только к архитектуре инков - единственной, с которой мы до сих пор были знакомы. Однако недавно до нас дошло, что до времен Манко Капака районы Перу вокруг озера Титикака были населены расой аймаров, которые оставили в этом регионе следы своего искусства. Некоторые иллюстрации останков Тиа Уанаку на южной оконечности озера Титикака дошли до нашей страны, и из них мы заключаем, что стиль существенно отличается от стиля инков. Наиболее характерным отличием является то, что в стиле Аймара все косяки дверей перпендикулярны, а все углы прямые. В стиле инков, напротив, косяки почти все универсально наклонные, а прямоугольные формы ни в коем случае не распространены.



1027. Разрушенные ворота в Тиа Хуанаку. (С фотографии.)

В Тиа Хуанаку есть два дверных проема, каждый из которых вырезан из цельного блока твердого вулканического камня. То, что изображено на гравюре на дереве № [1027](#), имеет 10 футов в высоту и 13 футов 3 дюйма в поперечнике сверху; точнее, имело размеры до того, как оно было разломано надвое, по-видимому, в результате землетрясения. В центре - маска, вырезанная с большим мастерством, а по бокам - несколько панелей с вырезанными эмблематическими фигурами, смысл которых еще не объяснен. Другой дверной проем (гравюра на дереве № [1028](#) ) прямой и цельный, но совершенно простой. Его единственными украшениями являются квадратные раковины, вырезанные с восхитительной точностью и четкостью, характерными для этого стиля.<sup>[499]</sup>

В Тиа Хуанаку также есть большой курган, по-видимому, около 1000 футов в длину и 400 в ширину, но каменная облицовка, придавшая ему форму, была удалена в наше время, так что

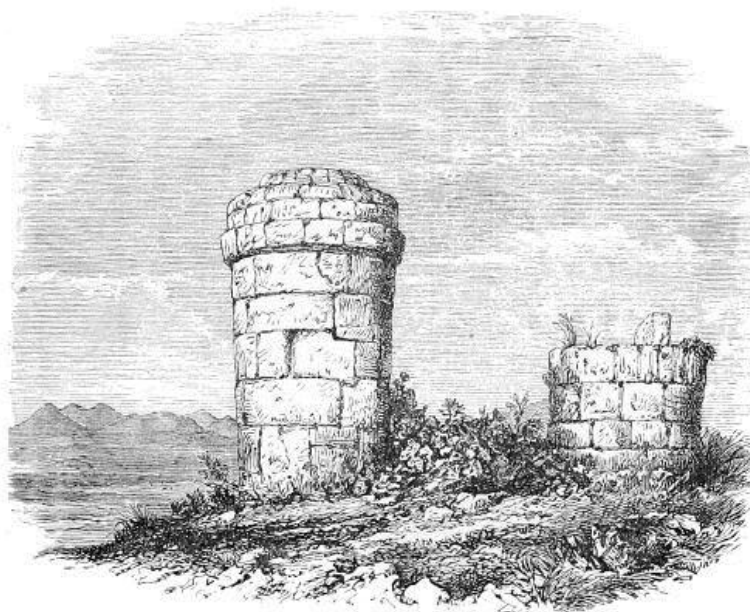
его очертания неразличимы. Очевидно, он был окружен рядом монолитных колонн или обелисков, похожих на цейлонские дагобы, а снаружи его окружала стена циклопической кладки. Существует также площадь, отмеченная похожими колоннами, каждая из цельного камня, высотой от 18 до 20 футов, но были ли они изначально соединены или нет, сейчас установить невозможно. Однако чудом этого места является памятник очень неопределенного назначения, называемый “Судейские скамьи”, состоящий из огромных каменных плит — их три или четыре, каждая площадью 36 квадратных футов и толщиной 5 футов, на одном конце которых вырезаны сиденья. Без подробных планов и рисунков трудно составить какое-либо надежное мнение относительно этих останков, но, похоже, люди, которые их изготовили, обладали удивительной способностью добывать руды и перемещать массы, а также стремлением к вечности, совершенно не похожим ни на что другое, встречающееся на этом континенте, и детали их орнамента не похожи ни на мексиканские, ни на последующие стили инков.<sup>[500]</sup>



1028. Ворота в Тиа Хуанаку. (С фотографии.)

В своих путешествиях по Перу мистер Маркхэм описывает несколько башен, существующих в Силлустани (Гравюра на дереве № [1029](#)), которые он приписывает тем же людям. Они, безусловно, являются захоронениями и до сих пор заполнены костями, которые, по-видимому, были выброшены через отверстие наверху и покоились в камере в центре здания.

Мистер Маркхэм сообщает нам, что в том же районе есть несколько других памятников подобного класса, о которых было бы чрезвычайно интересно узнать больше. Поскольку нет никаких сомнений в том, что они старше времен инков, они должны в значительной степени изменить любое мнение, которое мы можем сформировать относительно происхождения их искусства, хотя в то же время они добавляют еще одну к нерешенным проблемам, связанным с американской архитектурой.

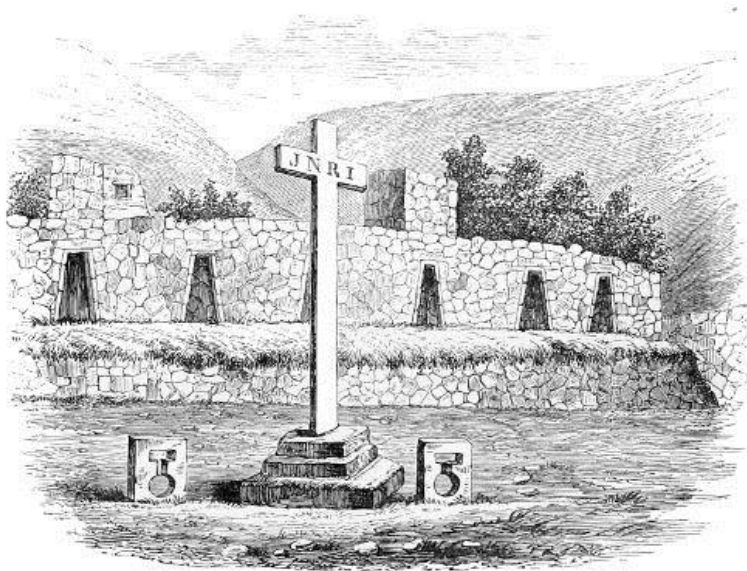


1029. Гробницы в Силлустани. (С рисунка Клементса Маркхэма, эсквайра)

Помимо ярко выраженного различия, существующего между архитектурой Мексики и Перу, у нас есть негативные свидетельства их истории и традиций, в которых нет упоминаний о каких-либо контактах между перуанцами и каким-либо народом севернее. Это, однако, не имеет большого значения, поскольку вообще нет никаких свидетельств, восходящих более чем за три-четыре столетия до испанского завоевания, и наши знания о том, кем были аймары, все еще крайне расплывчаты.

Примерно в тот период, согласно легенде, богоподобный человек Манко Капак появился со своей божественной супругой на острове в озере Титикака, откуда они отправились в путешествие и научили грубых и нецивилизованных жителей страны обрабатывать землю, строить дома и города, и жить вместе сообществами; и установили для них такие законы и предписания, которые были необходимы для этих целей.

Подобно индийскому Вакху, Манко Капак после своей смерти почитался как бог, а его потомки, инки, считались божественного происхождения и им поклонялись как детям Солнца, которое было великим объектом перуанского обожания. Во время испанского завоевания на троне находился двенадцатый потомок Манко Капака, но из-за того, что его отец женился в качестве одной из своих жен на женщине индейской расы, престиж чистоты крови инков был запятнан, и страну раздирали гражданские войны, что значительно облегчило продвижение испанцев в их завоеваниях под руководством беспринципного Пиццаро.



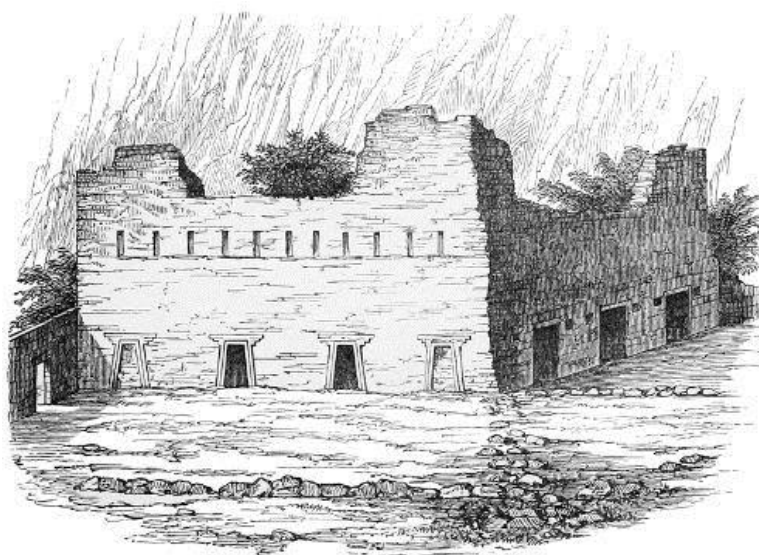
1030. Руины дома Манко Капака в Куско. (С наброска Дж. Б. Пентленда.)

Как по своему стилю, так и по традициям, связанным с ним, самым старым зданием инков, по-видимому, является так называемый дом Манко Капака на острове в озере Титикака. Часть, показанная на гравюре на дереве (№ [1030](#)), имеет криволинейную форму, стоит на низкой террасе и увенчана верхними помещениями, вряд ли заслуживающими названия башен. Все дверные проемы имеют наклонные косяки, а каменная кладка состоит из грубых, неправильных многоугольных блоков небольшого размера. Внутри стены находится несколько небольших квадратных камер, освещаемых только из дверного проема.

Более совершенным образцом постройки, хотя и уступающим по кладке, является двухэтажное здание, называемое Домом монахинь, или Дев Солнца, в том же месте (Гравюра на дереве № [1031](#)). Он почти квадратный в плане, хотя с низкими выступающими крыльями с одной стороны, и разделен на двенадцать небольших квадратных комнат на первом этаже и столько же подобных комнат над ними. Несколько из этих камер были окружены другими, а те, что не имели дверей снаружи, не имели отверстий, похожих на окна (за исключением одного с двумя щелями на верхнем этаже); и они, должно быть, были такими же темными, как подземелья, если только верхние не освещались с крыши, что ни в коем случае не невероятно. Наиболее яркими архитектурными особенностями, которыми они обладают, являются дверные проемы, которые в точности напоминают этрусские как по форме, так и по способу оформления. В этом случае мы можем положиться на точность представления, так что не может быть никаких сомнений в близком сходстве.

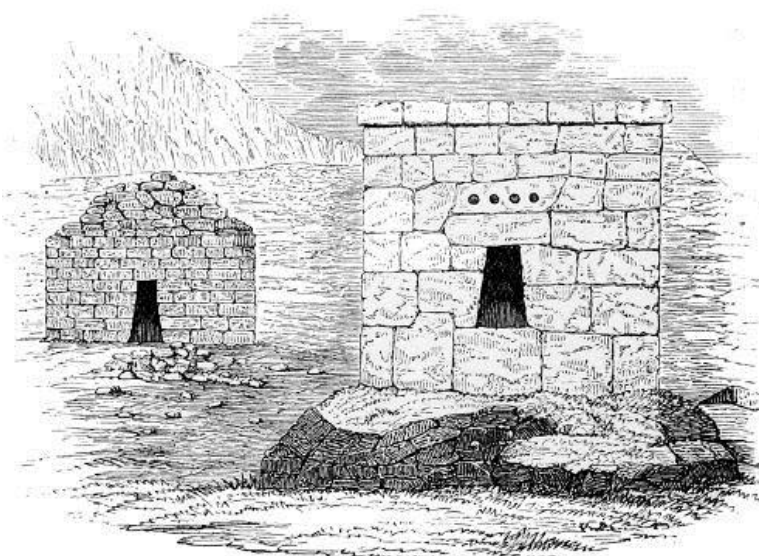
Другое здание на острове Коата, в священном озере Титикака, возвышается на пяти низких террасах и окружает внутренний двор с трех сторон, его главным украшением является ряд дверных проемов, некоторые из них фальшивые, построены с вертикальными косяками, но сужены наверху выступающими рядами каменной кладки, похожими на перевернутые лестницы — в данном случае, однако, только имитирующие, поскольку здание построено из щебня.





1031. Дом Дев Солнца. (По эскизу Дж. Б. Пентленда.)

Каменная кладка главной гробницы, представленная на гравюре на дереве № [1032](#), может быть воспринята как прекрасный образец среднего стиля кладки; менее грубый, чем у дома Манко Капака, но менее совершенный, чем у многих последующих образцов. Она квадратная в плане — редкая форма для гробницы в любой части мира - и с плоской крышей. Могильная камера занимает основание и перекрыта полом, над которым находится единственное отверстие. Другая гробница на заднем плане также квадратная, но отличается от первой лучшей каменной кладкой, и первоначально, по-видимому, была покрыта куполообразной крышей либо из глины, либо из штукатурки. Некоторые из этих гробниц круглые, хотя квадратная форма кажется более распространенной, по крайней мере, в тех, которые были замечены европейцами.

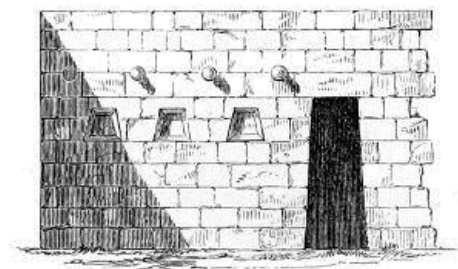


1032. Перуанские гробницы. (С рисунка Дж. Б. Пентленда.)

Образец совершенной каменной кладки перуанцев представлен на гравюре на дереве № [1033](#). Это часть стены Караван-сарая, или *Тамбо*, возведенной последними инками на великом пути, который они проложили из своей старейшей столицы Куско в Синку. Дорога

сама по себе была, пожалуй, самым необычным произведением их расы, поскольку была построена из больших блоков твердого камня, подогнанных друг к другу с величайшей тщательностью и настолько хорошо сконструированных, что сохранилась целой до наших дней в отдаленных районах, где не пострадала от рук человека.

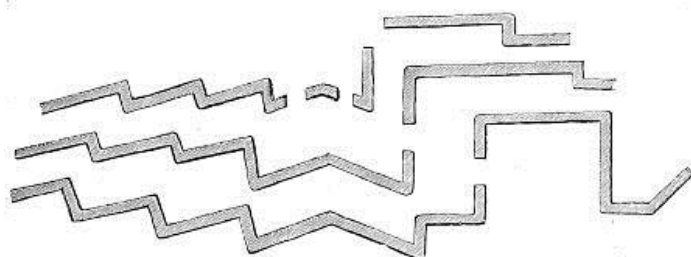
Каменная кладка здесь, как будет видно, выполнена правильными рядами и прекрасно, стыки идеально подогнаны и настолько плотно прилегают друг к другу, что их почти не видно, за исключением того, что камни слегка выпуклые на своих гранях, что-то вроде нашей рустовки.



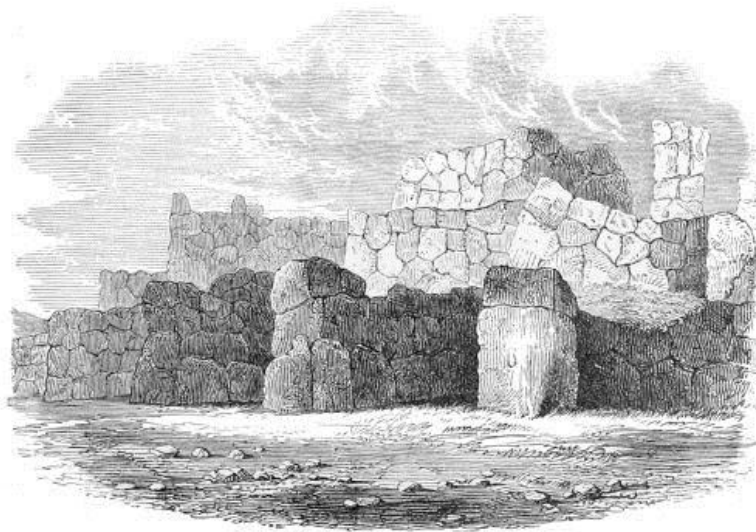
1033. Возвышение стены Тамбоса. (Из "Питторески Атласа" Гумбольдта.)

Промежуточными между двумя только что упомянутыми крайностями являются стены Куско, древней столицы королевства, образующие в целом самый замечательный из ныне существующих образцов каменной кладки древних перуанцев. Они сложены из огромных известняковых блоков многоугольной формы, но прекрасно подогнанных друг к другу; некоторые камни имеют 8-10 футов в длину, по крайней мере вдвое меньше в ширину и глубину и весят от пятнадцати до двадцати тонн; они сложены один на другой тремя последовательными террасами и, как видно из плана, расположены с таким мастерством, какого нигде больше не встретишь ни в одном фортификационном сооружении

до изобретения пороха. Используя современный термин, это фортификационное сооружение *en tenaille*; углы входа, как правило, прямые, они выполнены так искусно, что видна каждая деталь, и имеют такие же идеальные фланги, как в лучших европейских укреплениях современности.



1034. Эскизные планы стен Куско. Без масштаба.



1035. Вид стен Куско. (С наброска Дж. Б. Пентленда.)

Неудивительно, что такого совершенства достигли грубые люди Южной Америки, в то время как оно ускользнуло от греков и римлян, а также от средневековых инженеров. Истинный метод его получения никогда не был открыт в Европе, пока открытие пороха не привлекло к нему внимание военных. Здесь им пользуется народ, у которого, насколько нам известно, никогда не было внешней войны, но который, тем не менее, спроектировал самую идеально спланированную крепость, которую мы знаем.

Между этими различными образцами есть еще много других, некоторые менее совершенные, чем стены Куско, с большой неправильностью формы и большей примесью крупных и мелких камней, чем там найдено; другие, в которых все блоки почти одинакового размера, а углы приближаются почти к прямому углу. Встречаются примеры всех промежуточных градаций между домом Манко Капака (гравюра на дереве № [1030](#)) и Тамбосом (гравюра на дереве № [1033](#)), точно соответствующие постепенному прогрессу искусства в Лациуме или любой европейской стране, где был обнаружен циклопический или пеласгический стиль застройки. Это настолько верно, что серия примеров, собранных мистером Пентлендом из перуанских останков, могла бы быть выгравирована для описания Италии, а иллюстрации итальянцев, сделанные Додвеллом, в равной степени послужили бы для иллюстрации зданий Южной Америки.

Из сказанного выше ни в коем случае не кажется невероятным, что когда-нибудь в будущем мы сможем проследить связь между архитектурными стилями, существующими в Центральной Америке, и стилями на восточных берегах Старого Света; но, по крайней мере, в настоящее время, стиль Перу следует рассматривать как один из изолированных стилей мира. В то же время следует признать, что ни один стиль не предлагает более заманчивых приманок для тех, кто склонен спекулировать на подобную тему. Наклонные косяки, оконные карнизы, многоугольная каменная кладка и другие формы настолько напоминают то, что встречается в старых пеласгических городах Греции и Италии, что трудно удержаться от вывода, что между ними может быть какая-то связь. Можно возразить, что либо люди в определенных обстоятельствах делают то же самое таким же образом, инстинктивно, как пчелы или бобры, либо теми или иными способами искусства Старого Мира были перенесены в Новый. Во всяком случае, в данном случае последняя точка зрения вряд ли может быть поддержана. Расстояние в 2000 лет, прошедшее между возведением европейского и американского образцов, слишком велико, чтобы его можно было легко

преодолеть, а расстояние в пространстве является еще более непреодолимым препятствием. Однако даже если бы была предпринята попытка объяснить это, введение стиля аймара само по себе достаточно для решения вопроса. Если этот стиль предшествовал стилю инков, а есть все основания полагать, что так оно и было, это опровергает любые подобные предположения. Его косяки перпендикулярны, углы строго прямоугольные, поверхности гладкие, и в целом он настолько непохож на стиль, пришедший ему на смену, насколько это вообще возможно представить. Таким образом, мы, по-видимому, вынуждены прийти к выводу, что наклонные выступы архитектуры инков являются лишь естественным средством сокращения длины перемычки, а их многоугольная кладка, вероятно, возникла из поверхностей сколов или трещин, на которые естественным образом раскалывались определенные виды камней.

Таким образом, хотя мы и не в состоянии с нашими нынешними знаниями проследить внешнюю связь перуанцев с другими расами американского континента, не может быть никаких сомнений в том, что, когда ее архитектурные остатки будут должным образом исследованы, мы поймем ее историю и сможем присвоить ее цивилизации надлежащий ранг по сравнению с цивилизацией других наций. В конце концов, нам также не нужно отчаиваться в возможности определить, принадлежали ли благородные подданные инков к полинезийской или к какой другой из великих семей человечества.

Когда мы действительно оглядываемся назад на прогресс, достигнутый за последние несколько лет, кажется трудным установить предел степени, в которой архитектура может использоваться в исследованиях подобного рода. Конечно, было невозможно даже прийти к концепции такой схемы для отслеживания родственных связей человечества, пока не была исследована большая часть мира и накоплен достаточный объем знаний, позволяющий убедиться в отсутствии таких исключений, которые могли бы опровергнуть сделанные общие выводы. Однако теперь, когда это сделано и у нас есть возможность обозреть и сгруппировать все в единое целое, можно с уверенностью утверждать, что великая каменная книга, на которой люди всех стран и всех эпох запечатлели свои мысли и которой они посвятили свои высочайшие устремления, является из всех книг своего класса, открытых нам сейчас, наиболее привлекательной и в некоторых целях наиболее поучительной. Никто из тех, кто следил за исследованиями, не может усомниться в том, что еще через несколько лет архитектурная этнология займет подобающее ей место в качестве одного из важнейших дополнений ко всем исследованиям родства и развития различных групп человечества.



ЛОНДОН: ИЗДАТЕЛЬСТВО WILLIAM CLOWES AND SONS, LIMITED,  
СТЭМФОРД-СТРИТ И ЧАРИНГ-КРОСС.



## Сноски

1. Первый том был опубликован в 1865 году, второй - в 1867 году.
2. 'Mémoire sur les Fouilles exécutés au Madras'en,' Constantine, 1873.
3. 'Monumentos Arquitectonicos de España.' Folio. Мадрид, 1860, и далее.
4. Parcerisa, 'Recuerdos y Bellezas de España.' Folio. Мадрид.
5. 'Готическая архитектура в Испании', автор Г. Э. Стрит. Мюррей, 1865 год.
6. 'Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter Italien,' by H. W. Schulz. Dresden, 1860. Quarto. Атлас, фолиант.
7. 'Центральная Сирия' графа М. Де Вогюэ. Париж.
8. 'Византийская архитектура', автор Чев. Тексье. Лондон, 1864.
9. 'Миссия при дворе Авы в 1855 году' полковника Юла. 4то. Лондон, 1858 год.
10. 'Путешествия по Сиаму и Камбодже' Анри Муо. Лондон: Джон Мюррей. 1864.
11. Количество иллюстраций в главах Справочника, включенных в этот первый том Истории, составило 441. Сейчас их 536 (1874); а во втором томе коэффициент увеличения, вероятно, будет еще больше.
12. Можно предположить, что слава французской галереи, заполненной витражами, компенсировала все эти недостатки, и, возможно, это правда, что так оно и было; но в этом случае архитектура была принесена в жертву сестринскому искусству живописи, и сама по себе она не менее плоха, потому что позволила этому искусству с таким блеском продемонстрировать свои прелести.
13. Цифры в таблице следует воспринимать только как приблизительные, за исключением 2, 4, 6 и 7, которые заимствованы из книги Гвилта 'Общественные здания Лондона'.
14. Заглавные буквы с головой Изиды или Тифона не могут быть процитированы как исключение из этого правила: они являются аффиксами и, по-видимому, никогда не выполняют работу столпа.
15. Смотрите гравюры на дереве далее.
16. Макс Мюллер, который является *поверхностным принципом* лингвистической школы в этой стране, в инаугурационной лекции, которую он прочитал, когда, как считалось, был назначен на кафедру в Страсбургском университете, отказался от всего, за что до сих пор боролись его последователи. Он признал, что язык, хотя и является бесценным подспорьем, недостаточен для целей расследования и что не всегда можно полагаться на результаты, полученные с его помощью.
17. Термин "Устойчивые разновидности" недавно был введен вместо термина "раса" в этнологическую номенклатуру, и, если стремиться к научной точности, это, несомненно, улучшение. Преимуществом является наличие термина, который даже внешне не предпрещает ни одного из вопросов между моногенистами и полигенистами и оставляет нерешенными все вопросы о том, как возникли вариации человечества. Но это звучит педантично; и "раса" может пониматься как означающая одно и то же.
18. Вся эта тема была тщательно рассмотрена Автором в работе под названием 'Грубые каменные памятники', опубликованной в 1872 году, к которой отсылается читатель.

[19.](#) По всему побережью Средиземного моря найдены следы искусства, которое до сих пор было камнем преткновения для антикваров. Египетские картуши и орнаменты в Ассирии, которые не являются египетскими; саркофаги в Тире египетской формы, но с финикийскими надписями, сделанные для тирских царей; греческие орнаменты в Сирии, которые не являются греческими; римские фрески или орнаменты и архитектурные детали в Карфагене и по всей Северной Африке, которые, однако, не являются римскими. Короче говоря, копирующее искусство, нечто вроде нашего собственного, подражающее всему, ничего не понимающее. Я в долгу перед моим другом мистером Фрэнксом за предположение, что все это искусство может быть финикийским, другими словами, семитским, и я верю, что он прав.

[20.](#) Если бы в Греции не было пеласгов, вероятно, не существовало бы архитектуры греческого периода.

[21.](#) Происхождение двух слов "Языческий" и Pagan, по-видимому, указывает на относительную важность этих двух терминов в той степени, в какой это здесь желается выразить. Под языческим обычно понимают производное от *ἔθνος*, нация или народ; а под языческим - от *Pagus*, *Паганы*, деревня или сельчане. Оба используются здесь не как термины упрека, а как указание на то, что они нехристианские, что и должно быть выражено, и таково было первоначальное намерение этого термина.

[22.](#) 'Грубые каменные памятники', 1 том 8. Мюррей, 1872.

[23.](#) Приведенная выше схема египетской хронологии была опубликована мной в 'Истинных принципах красоты в искусстве' в 1849 году; а данные, на которых она была основана, были подробно изложены в Приложении к этой работе. Поскольку в последующих исследованиях или открытиях, по-видимому, нет ничего, что опровергало бы рассуждения, на которых была основана таблица, здесь она воспроизводится в сокращенном виде в том виде, в каком она была первоначально изложена.

[24.](#) Синцелл, Хроника. стр. 98, изд. Dindorff, Bonn, 1829.

[25.](#) "Иосиф Флавий против Апиона", главы 14, 16 и 26.

[26.](#) Вайс, "Операции с пирамидами в Гизе в 1837 году", том i, стр. 297, и последующие.

[27.](#) В Вади-Мегаре, на Синайском полуострове, царь 4-й династии изображен убивающим азиатского врага. Это единственный признак раздора, который до сих пор был обнаружен в этом древнем царстве. Lepsius, Abt. ii. pl. 39.

[28.](#) По странному совпадению, Китай страдал от господства гиксосов и татарских завоевателей, точно так же, как Египет после периода строительства пирамид, и, как ни странно, примерно в течение того же периода — пяти столетий. Если бы попытки были успешными, мы стали бы свидетелями в Китае точной копии того, что произошло в Египте, когда первые местные цари 18-й династии изгнали ненавистную расу.

[29.](#) Полковник Х. Вайз, "Операции, проведенные на пирамидах Гизы в 1837 году". Lond. 1840-43.

[30.](#) Это будет лучше всего понятно, если взглянуть на раздел (Гравюра на дереве [7](#)), в котором будет видно, что так называемые выступающие или облицовочные камни представляли собой не просто треугольные блоки, заполнявшие углы, образованные отступающими ступенями, и которые могли быть легко сдвинуты, а камни глубиной от 7 до 10 футов, которые нельзя было бы поддерживать, если бы работа не начиналась снизу. С другой стороны, трудно понять, как облицовочные камни для верхней части могли быть подняты вверх по завершеному наклонному участку. Следовательно, вероятно, что обсадка начиналась под углами и велась в вертикальных плоскостях, оставляя, таким образом, в середине каждой грани дорожку из ступеней, ширина которой уменьшалась по мере

продолжения работ; эта дорожка шириной всего в несколько футов на каждой грани затем заделывалась сверху вниз после того, как были уложены верхние блоки. —Ред.

[31.](#) 'Пирамиды и храмы Гизы' У. М. Флиндерса Петри. Лондон, 1883 год.

[32.](#) С северной стороны дорожное покрытие укладывается по самому низкому ходу.

[33.](#) Кроме шпилей Кельнского собора.

[34.](#) Они расположены на 30° Северной широты

[35.](#) "Пирамиды и храмы Гизы", стр. 199.

[36.](#) Мистер Петри говорит, стр. 117: "Все камеры этой пирамиды полностью высечены в скале".

[37.](#) "Медум" М. Флиндерса Петри, Д. Натт, Лондон, 1892.

[38.](#) Диодор, i. 51.

[39.](#) Открытия М. Мариетта в этих гробницах продолжались только на момент его смерти: но его рукописные заметки и рисунки иероглифов и фигур с тех пор были опубликованы факсимильно под названием 'Мастабы Древней империи', Париж, 1889. Они, однако, неполные; некоторые из упомянутых табличек найти не удалось, и М. Масперо, редактировавший работу, к сожалению, не дал собственного предисловия, которое могло бы сделать их более понятными. В настоящее время не существует достаточных данных, которые позволили бы другим осознать и подтвердить то экстраординарное откровение, которое оно нам преподносит. Она на 2000 лет старше и бесконечно разнообразнее и ярче, чем ассирийские рисунки, которые недавно вызвали такой большой интерес.

[40.](#) Фальшивая дверь представляет собой нишу в боковой части мастабы, задняя стенка которой вырезана в имитации деревянной двери.

[41.](#) Люциан, 'Сирийское управление по борьбе с наркотиками', изд. Ретзин, том iii, стр. 451, ссылается на тот факт, что в старых храмах египтян не было изображений.

[42.](#) Плиты крыши исчезли, но нижние части щелей все еще целы.

[43.](#) План и детали, относящиеся к этому храму, взяты из работы мистера У. М. Петри, о которой говорилось ранее.

[44.](#) Табличка, обнаруженная в Гизе, в которой Хуфу, строитель Великой пирамиды, записан как произведший некоторый ремонт Сфинкса, по словам мистера Петри, является подделкой времен 20-й династии, и его доводы приведены в разделе 118 его работы.

[45.](#) Lepsius, 'Denkmaler,' Abt. ii. pls. 115, 116.

[46.](#) Синцелл, стр. 69; Евсевий. Хроника. стр. 98.

[47.](#) "Хавара, Биахмун и Арсиноя" У. М. Флиндерса Петри, 1889.

[48.](#) "Кахун, Гароб и Хавара" У. М. Флиндерса Петри, 1890.

[49.](#) "Иллахун, Кахун и Гуроб" У. М. Флиндерса Петри, 1891.

[50.](#) Там же.

[51.](#) Исследования мистера Петри в Кахуне показали, что первоначально колонна такой формы была деревянной, что объясняет основание, на котором она всегда ставилась в египетских работах.

[52.](#) В гробнице 4-й династии, найденной в Саккаре, есть настенное украшение, в котором колонна лотоса используется во фризе, примеры того, как она вырезана низким рельефом для разделения фигур в процессии (см. Фото 10, 'Путешествие по Высокой Египте' Ф. А. Ф. Мариетта. Каир, 1878). Многоугольная или протодорическая колонна также была найдена в качестве иероглифа в надписи 4-й династии. Это возвращает датировку двух колонок к периоду примерно за двенадцать столетий до примера в Бени-Хасане.

[53.](#) "Археологическое ревю", т. iii, 1861, с. 97, и v., 1862, с. 297.

[54.](#) 518 лет: "Иосиф Флавий против Апиона", I. 26.

[55.](#) Лейярд, "Ниневия и Вавилон", 281.

[56.](#) Tacitus, Ann. II. 60.

[57.](#) 'Revue Archéologique,' vol. x. 1864, p. 170, and vol. xiii. 1866, с. 73.

[58.](#) Сейчас находится в музее сэра Джона Соуна в Линкольнс-Инн-Филдс.

[59.](#) 'Египетская археология' Г. Масперо, перевод с французского Амелии Б. Эдвардс. Лондон, 1887.

[60.](#) Информация об этих храмах в основном почерпнута из книги Хоскинса 'Путешествия по Эфиопии', которая является лучшей и наиболее точной работой, когда-либо опубликованной на эту тему.

[61.](#) Геродот. iii. 24. Диодор, ii. 15.

[62.](#) Гравюры на дереве 982 и 1091 годов в первом издании этой Истории.

[63.](#) Опубликовано в 'Рейнском музее', том 1. viii. p. 252, et seq.

[64.](#) "Иосиф Флавий против Апиона", i. 14.

[65.](#) Если бы греки обменялись с Наукратисом еще на 1-й Олимпиаде.

[66.](#) Когда в 1855 году был опубликован 'Справочник по архитектуре', не существовало данных, по которым можно было бы проследить это сходство. Это относится к исследованиям сэра Генри Роулинсона и мессиров Дж. Тейлору и Лофтусу мы обязаны тем, что теперь знаем по этому вопросу; но даже это лишь часть долга.

[67.](#) Приведенная здесь хронология основана на различных статьях, переданных сэром Генри Роулинсоном в 'Журнал Королевского азиатского общества', том x и последующие, и в журнал 'Атенеум'. Все это было абстрагировано и сжато в книге его брата "Пять великих монархий Древнего мира"; из этого труда приведенные здесь таблицы взяты в сокращенном виде.

[68.](#) Лофтус, "Халдея и Вавилония", стр. 167.

[69.](#) Журнал R. A. S., том xv. стр. 260 и далее.

[70.](#) Журнал R. A. S., vol. xviii. стр. i и далее, статья сэра Х. Роулинсона, из которой получена вся приведенная здесь информация о Birs.

[71.](#) Фланден и Кост, "Путешествие в Персе", том iv. стр. 221.

[72.](#) Я рискнул отреставрировать крышу целлы с помощью сикры (зиккур или зиккуратия, согласно книге Роулинсона 'Пять древних монархий', т. I, стр. 395 и далее), из находки похожих крыш в Сузах, Багдаде, Кеффели и других городах. Они, безусловно, являются местными и заимствованы у какого-то более древнего типа, следует признать, что неясно, что именно здесь представлено. Это предлагается как предположение, причина которого будет указана, когда мы будем говорить о буддийской или сарацинской архитектуре.

[73.](#) Рич называет его размеры: на севере - 600 футов; на юге - 657; на востоке - 546; и на западе - 408. Но это настолько разрушительно, что о его первоначальных размерах можно сделать только среднее предположение. [Мистер Джордж Смит в 'Атенеуме' за февраль 1876 года написал письмо с описанием расшифрованной им таблички из храма Бела в Вавилоне, которая представляет собой единственное найденное описание с указанием ее размеров. Нижняя ступень имела площадь 300 квадратных футов и 110 футов в высоту, вторая, с наклонными сторонами, - 260 квадратных футов и 60 футов в высоту, третья - 200 квадратных футов и 20 футов в высоту, четвертая, пятая и шестая - по 20 футов в высоту и 170, 140 и 110 футов соответственно. Верхняя сцена, на которой находилось святилище, имела размеры 80 × 70 футов и 50 футов в высоту, таким образом, общая высота составляла

300 футов, столько же, сколько ширина основания. Мистер У. Р. Летаби в своей работе "Архитектура, мистицизм и миф" приводит в качестве фронтисписа реставрацию в соответствии с этими размерами, внешний вид которой более впечатляющ и, вероятно, более приближен к реальным пропорциям зиккурата, чем любой из ранее опубликованных, за исключением зиккурата в Хорсабаде, с которым в общих пропорциях он совпадает. —Ред.]

[74.](#) Страбон, xvi. стр. 738.

[75.](#) Существует небольшое расхождение в показателях из-за отсутствия дробей при расчете.

[76.](#) Лофтус, "Халдея и Вавилония", стр. 188.

[77.](#) Эта глава и следующая за ней могут рассматриваться как во всех существенных отношениях сокращение или сгущение информации, содержащейся в работе, опубликованной автором в 1851 году, озаглавленной 'Восстановленные дворцы Ниневии и Персеполя', единственное реальное отличие состоит в том, что более совершенная расшифровка надписей с момента публикации этой работы привела к тому, что некоторые дворцы и здания были приписаны другим царям и династиям, чем те, которым они тогда принадлежали, и доказала, что их даты более современные, чем предполагалось, по крайней мере, для старейших. Порядок их следования, однако, остается прежним, как, следовательно, и все архитектурные выводы, сделанные на его основе. Тех читателей, которые, возможно, пожелают получить дополнительную информацию по данному вопросу, отсылаем к упомянутой работе.

[78.](#) Опубликовано в 1862 году в журнале "Атенеум", № 1812.

[79.](#) Этот план со всеми упомянутыми здесь подробностями взят из работы Лейярда, который является единственным авторитетом по данному вопросу, так что нет необходимости ссылаться на него по каждому пункту. План приведен к обычному масштабу от 100 футов до 1 дюйма для удобства сравнения с размерами всех других зданий, приведенных в этой работе.

[80.](#) Вся информация о Хорсабаде взята из большой работы М. Ботты на эту тему и ее продолжения 'Наинив и Ассирия' М. Виктора Плейса.

[81.](#) Все эти сведения заимствованы из М. Великолепная работа Плейса 'Ниневия и Ассирия', фолиант. Париж, 1865.

[82.](#) Пространство не позволяет мне перечислять здесь все причины этого восстановления. Если кто-нибудь желает получить дополнительную информацию по этому вопросу, я должен отсылать его к моим 'Восстановленным дворцам Ниневии и Персеполя', опубликованным в 1851 году. За двадцать три года, прошедшие с момента публикации этой работы, не произошло ничего такого, что хоть сколько-нибудь поколебало бы мои взгляды на правильность данных, на которых основывались эти реставрации. Напротив, каждое последующее исследование только все больше и больше убеждало меня в их общей правильности, и сейчас я не могу предложить никакого улучшения даже в деталях. [Следует отметить, что теория автора относительно перекрытия ассирийских залов плоской крышей, поддерживаемой колоннами, никогда не принималась иностранными археологами, и никогда не было найдено никаких следов фундаментов, которые потребовались бы для установки таких колонн. М. Плейс, проводивший раскопки в Хорсабаде, и г-н Дж. Перро и Чипиез, которые, среди прочих, посвятили этому предмету много времени и исследований, придерживаются мнения, что залы были сводчатыми. В настоящее время было бы трудно определить возможность строительства сводов пролетом в тридцать футов из сырого или необожженного кирпича, потому что у нас нет средств проверить устойчивость к разрушению, которую могли бы обеспечить такие кирпичи. Кирпичные вуссуары, найденные М. Плейсом в арках городских ворот, были приготовлены в специальных формах



и настолько полностью высушены, что для их скрепления использовалась жидкая глина. В некоторых больших залах, вдали от стен, а в некоторых случаях и в центре комнат, были найдены огромные блоки из твердой глины с изогнутой нижней поверхностью, покрытые слоем штукатурки; эти массы иногда достигали многих метров в длину, от одного до двух метров в ширину и почти метра в толщину. По словам М. Место, где они образовывали часть цилиндрического свода, покрывающего залы, и их размер объяснялся бы огромной толщиной стен, построенных для того, чтобы нести их и противостоять их натиску, а также своеобразной формой залов, то есть их длиной по сравнению с их шириной. Скульптурные плиты, по-видимому, были вырезаны так, чтобы их можно было разглядеть при высоком боковом освещении, что наводит на мысль о каких-то отверстиях прямо над выступом свода и над плоской крышей меньших круглых залов. -Ред.]

[83.](#) Эти ворота чрезвычайно интересны для изучающих Библию, поскольку они являются единственными примерами, которые позволяют нам понять ворота Иерусалимского храма, описанные Иезекиием. Их размеры почти одинаковы, но расположение боковых камер и ворот в целом почти идентично. Эти ворота были построены по крайней мере за 100 лет до того, как написал Иезекииль.

[84.](#) Раскопки Лейарда здесь дают нам то, что не было найдено или было упущено из виду в других местах, *например*, пандус или винтовая лестница, ведущая на верхний этаж ('Ниневия и Вавилон', 461). Как было объяснено выше, я полагаю, что вершины стен, которые равны площади пола внизу, образовали такой этаж. Этого пандуса в Коюнджике было бы как раз достаточно, чтобы привести к ним, и он далеко доказывает теорию. Если бы он точно так же располагался в Хорсабаде, то находился бы в отпавшей части.

[85.](#) [Это предположение умозрительно, никаких следов таких карликовых колонн обнаружено не было; возведение сплошной стены толщиной тринадцать футов для строительства галереи кажется маловероятным. —Ред.]

[86.](#) Этот фасад, как я прочитал, идентичен тому, который я воздвиг в Хрустальном дворце в качестве изображения ассирийского фасада задолго до того, как эта плита была эксгумирована.

[87.](#) См. Роулинсон, "Древние монархии", том i, стр. 398.

[88.](#) Страбон называет его гробницей, lib. xvi., и Диодор, xvii. 112, 3; храм, Геродот, i. 181, Арриан, vii. 17, 2, Плиний, vi. 26.

[89.](#) Тексье показывает столбцы на четвертой стороне.

[90.](#) Мистер Уэлд Бланделл в 1892 году нашел колонну с рифленным основанием и дорической капителью, но она, по-видимому, не принадлежала дворцу.

[91.](#) [Это следует из того, что уже указывалось в примечании, касающемся крыш ассирийских дворцов; если, как утверждают французские археологи, большие залы были сводчатыми, теория м—ра Фергюссона о происхождении персидских колонн частично рушится; в этом случае представляется более вероятным, что персы были обязаны своей колоннообразной архитектурой прототипам деревянных столбов, покрытых металлическими пластинами, подобных тем, которые, по описанию, существовали в срединных дворцах Экбатаны, где Кир, первый персидский монарх, провел столько лет своей жизни. -Ред.]

[92.](#) Гравюры на дереве в этой главе, за исключением реставраций, взяты из "Путешествия в Персию" Фландена и Костэ, за исключением тех случаев, когда указано обратное.

[93.](#) Любопытно, что ни Кер Портер, ни Тексье, ни Фланден и Кост, хотя и измеряли это здание на месте, не смогли разобрать его план. И все же ничто не может быть более определенным, если на это указать.

[94.](#) "Восстановленные дворцы Ниневии и Персеполя", стр. 126.



[Молитвенный помост или талар, изображенный на гробнице Дария, крайне непохож на какой—либо конструктивный элемент, такой как верхний этаж, и, возможно, был размещен там только для придания достоинства и значимости фигуре царя: зал Дворца Дария легко мог быть освещен окнами верхнего этажа над крышами меньших покоев с каждой стороны. -Ред.]

[95.](#) Очень странно, что это сходство, как и план квадратных залов, до сих пор оставалось незамеченным. Если бы кто-нибудь взглянул на это дело в целом, мы были бы избавлены от некоторых реставраций, которые слишком абсурдны даже для того, чтобы заслуживать разоблачения.

[Упомянутые реставрации - это те, в которых колонны Большого зала и портиков показаны как отдельные элементы, стоящие на платформах. Авторы этих проектов, по-видимому, были введены в заблуждение господами Дж. План Фландена и Костэ, на котором водостоки показаны так, как если бы они проходили под линией стены, предложенной м-ром Фергюссоном, ограждающей стену Большого зала. Исследования м-ра Уэлда Бланделла (1891), однако, показали, что главный водосток действительно находится под залом, между ограждающей стеной и первым рядом колонн, и что вертикальные шахты для отвода дождевой воды, которые были встроены в стену, сообщались непосредственно с этим главным водостоком. Эти шахты, вырубленные в камне, в некоторых случаях возвышаются над уровнем платформы, что показывает, что они не предназначались для отвода поверхностных вод с платформы. Мистер Уэлд Бланделл обнаружил также следы основания стен под теми углами, которые указаны мистером Фергюссоном. Казалось бы, с течением времени платформы покрылись таким твердым и однородным покрытием, что наводит на мысль о том, что это естественная поверхность; однако, когда их однажды прорвали, обнаруживаются многочисленные свидетельства фундаментов различных стен. —Ред.]

[96.](#) Только что появилась работа М. Дьелафуа об Акрополе в Сузах (1893), но что касается дворца, то его открытия мало что добавляют к нашим знаниям. Похоже, он пришел к выводу, что большой зал (который по плану напоминает дворец Ксеркса —Гравюра на дереве [94](#)) не был огорожен с южной стороны, а был оставлен открытым для двора таким же образом, как большие залы для приемов более поздних парфянских и сасанидских царей в Аль-Хадре, Фирузабаде и Ктесифоне.

[97.](#) В настоящее время принято считать, что эти два здания были гробницами; выступающие выступы, как показано на гравюре на дереве, на самом деле являются провалами и, вероятно, носили исключительно декоративный характер. —Изд.

[98.](#) М. Дьелафуа утверждает, что проследил план храма в Сузах, который состоял из святилища, крышу которого поддерживали четыре колонны, с портиком в передней части и большим открытым двором размером примерно 50 на 40 футов, в середине которого был установлен огненный алтарь. Все здание было окружено коридором или проходом, с входами, расположенными так, что никто не мог заглянуть внутрь храма снаружи. —Ред.

[99.](#) Последние раскопки мистера Флиндерса Петри в Медуме привели к открытию небольших кирпичных арок над проходом в могильной яме Рахотепа 4-й династии.

[100.](#) Книга Уилкинсона "Египет и Фивы", стр. 81 и 126.

[101.](#) "Нравы и обычаи египтян", том iii. стр. 263.

[102.](#) 1 Царств vii. 1-12. Иосиф Флавий, Б. Дж. viii. 5.

[103.](#) Иосиф Флавий, Ант. viii. 5. § 2.

[104.](#) Подробности этой реставрации приведены в "Библейском словаре", под заглавием "Храм", и повторены в моей работе, озаглавленной "Гроб Господень и Иерусалимский храм". Murray, 1865.

[105.](#) 'Комментарий оратора к Библии', том ii, стр. 520; примечание к стиху 15, глава vii. 1 Царств.

[106.](#) Для восстановления этого экрана см. "Поклонение дереву и змее", Приложение i, стр. 270.

[107.](#) С тех пор как была написана статья о Храме в 'Библейском словаре' Смита, из которого взято большинство гравюр на дереве в этой главе, у меня была возможность неоднократно возвращаться к этой теме, и благодаря недавним исследованиям и недавно обнаруженным аналогиям, я полагаю, удалось разрешить, в очень узких пределах сомнения, все нерешенные вопросы, касающиеся этого знаменитого здания. В результате я написал и опубликовал монографию о Храме, но счел более целесообразным оставить иллюстрации здесь такими, какие они есть.

[108.](#) 2 Хроники хх. 5.

[109.](#) Гекатей Абдерский, во "Фрагментах Мюллера", ii. 394.

[110.](#) Иосиф Флавий, Ант. xi. 4, § 2.

[111.](#) Иосиф Флавий, Б. Дж., ст. 5, § 4.

[112.](#) Докинз и Вуд, "Руины Пальмиры", Лондон, 1753 год.

[113.](#) Texier, 'Arménie et la Perse,' vol. i. pl. 62 and 68.

[114.](#) Texier, 'Asie Mineure,' pl. 10 to 21.

[115.](#) Геродот, i. 93.

[116.](#) Lydischen Königsgräber, I. F. M. Olfers, Berlin, 1859.

[117.](#) "Ближе к центру памятника были найдены два больших камня, прислоненных под углом один к другому и образующих нечто вроде шатра, как на гравюре на дереве [124](#), под которым вскоре была обнаружена небольшая статуя Минервы, сидящей на колеснице, запряженной четверкой лошадей, и металлическая урна, наполненная пеплом, древесным углем и обгоревшими костями. Эта урна, которая сейчас находится во владении графа де Шуазеля, украшена скульптурой в виде виноградной ветви, к которой подвешены гроздья винограда, выполненные с изысканным искусством". — "Описание равнины Трои", перевод Дальцеля, Изд. 1791, стр. 149.

Если это так, то это, без сомнения, сосуд, упомянутый в 'Илиаде', хvi. 221, ххiii. 92; 'Od.', ххiv. 71 и в других местах. Но где он сейчас? и почему факт его существования не был более подчеркнут?

[118.](#) Один из наиболее интересных фактов, выявленных в ходе раскопок доктора Шлимана, заключается в том, что в период между эпохой "Илиум Ветус" Гомера, богатой металлами и искусствами, и "Илиум Новум" Страбона народ, не знавший использования металлов и пользовавшийся только костяными и каменными орудиями, населял курган в Гиссарлыке, который покрывал оба этих города. Этого открытия достаточно, чтобы опровергнуть некогда модную датскую теорию о трех веках — каменном, бронзовом и железном, — но, к сожалению, оно ничего не добавляет к нашим знаниям об архитектуре. Эти люди, кем бы они ни были, ничего не построили и, следовательно, должны довольствоваться "долгой ночью" тех, кто пренебрегает Искусством Мастеров.

[119.](#) Фергюссона 'История индийской и восточной архитектуры'. Джон Мюррей, Лондон, 1876, стр. 108 и далее.

[120.](#) М. Ренан (Mission de Phénicie, Париж, 1864) считает, что эта гробница финикийского происхождения, который в целом комментирует их работу: “Финикийские гробницы обычно выкапываются в цельной породе; их архитектура представляет собой вырезанную скалу без колонн; они извлекли все, что могли, из цельной породы, оставив ее такой, какой они ее нашли, с большей или меньшей попыткой придать ей изящество; тот факт, что она была обработана перед транспортировкой, предполагает, что когда она покидала карьер, она так и оставалась, во время ее возведения не было слышно ни звука молотка или пилы”. В Маратосе есть еще одна гробница, также приписываемая финикийцам, которая частично высечена в скале, а частично сложена из больших каменных блоков.

[121.](#) На самом деле памятник возвышается точно над центром вырубленной в скале гробницы. Таким образом, следует понимать, что линия сечения отведена примерно на 10 футов от лицевой стороны памятника.

[122.](#) Josephus, Ant. xvi. 7, § 1.

[123.](#) Раскопки Бьюла доказали, что внешние ворота Акрополя находились спереди, а не сбоку, как показано здесь. ‘Acropole d’Athènes.’ Париж, том i, разделы i и ii.

[124.](#) For details of this see Bötticher, ‘Baumkultus der Hellenen.’ Berlin, 1856.

[125.](#) Pausanias, ix. 38.

[126.](#) Похоже, что с обратной стороны камней, уложенных горизонтальными рядами, сверху были навалены другие камни большого размера.

[127.](#) Такой же свиток существует в Нью-Грейндж в Ирландии, на острове Гозо недалеко от Мальты и вообще везде, где находят камерные курганы.

[128.](#) Слепок с них можно найти в музее Южного Кенсингтона.

[129.](#) Эти анты (парастады) или отклики были предназначены в первом случае для защиты углов стены, а во втором случае для поддержки несомых ими балок и колонн между ними, поскольку на высушенную на солнце кирпичную стену нельзя было полагаться; в более поздних греческих храмах стены были построены из камня и мрамора, и поэтому парастады больше не были предметом конструктивной необходимости, будучи сохраненными только как декоративные элементы, из которых в этом стиле встречается так много других.

[130.](#) Pausanias, vi. 19.

[131.](#) Размеры составляют 94 на 45 футов, следовательно, площадь составляет всего 4230 футов.

[132.](#) Это относится только к колоннам и антам; нижняя часть стен, высотой 3 фута 6 дюймов, была каменной; выше для возведения стен использовались глиняные кирпичи, и именно их разрушению мы обязаны сохранностью “Гермеса Праксителя”, который был найден замурованным в толстый слой глины. Сначала считалось, что эта глина была смыта с соседних склонов холма Кроноса.

[133.](#) М. Дж. Тэчер Кларк, руководивший американской экспедицией в 1881 году, сейчас занят монографией на эту тему, и его отчет был опубликован в 1882 году. Бостон и Лондон. Дж. Трюбнер.

[134.](#) Древняя протоионная столица была найдена в 1882 году на вершине горы Чигри в Троаде мистером Дж. Тэчером Кларком и описана в “Американском журнале археологии”, Балтимор, 1886. Другой образец, приписываемый финикийским художникам, был найден в Трапезе на Кипре и сейчас находится в Лувре; оба они того же типа, что и представленные на резьбе по слоновой кости из северо-западного дворца Нимруд, ныне находящегося в Британском музее, так что азиатское происхождение ордена, таким образом, подтверждается.

[135.](#) Pausanias, viii. 45.

[136.](#) Бон.

[137.](#) [Самый ранний образец из камня в Бенихасане имеет меньший диаметр, чем колонны в Калабше, так что трудно провести это различие; мы также уже показали ([примечание](#) на стр. 115), что деревянные древки двенадцатой династии были найдены в Кахуне, и это, а также существование основания доказывают их деревянное происхождение. Таким образом, если греческая дорическая колонна была первоначально вывезена из Египта, как полагал мистер Фергюссон, то следует принять ее более раннее деревянное происхождение. Дальнейшие свидетельства по этому вопросу, однако, были предоставлены открытиями в Олимпии и последующими ссылками на греческих авторов; все это, без сомнения, показывает, что колонны храма Геры первоначально были деревянными и постепенно были заменены каменными. Теория о том, что колонны в Египте или ранней Греции были построены из кирпича или бутовой кладки, не подтверждается находками в Тиринфе, поскольку стены тамошнего дворца из щебня и глиняного раствора были настолько непрочной конструкции, что для крепления эпистилия или балки требовались деревянные столбы, либо изолированные в виде колонн, либо пристроенные к стене в качестве антей.

Теория мистера Фергюссона о том, что колонна, первоначально скопированная с деревянного столба, поначалу более тонкая и постепенно отходит от деревянной формы по мере развития стиля, подтверждается египетской колонной лотоса; она, обнаруженная в вырубленных в скале гробницах Бенихасана, имеет очень маленький диаметр и совершенно не способна выдержать вес любой каменной надстройки; тогда как впоследствии в храмах в Фивах она приобретает пропорции, более близкие к самым ранним образцам греческого дорического стиля в Коринфе. -Ред.]

[138.](#) Все эти факты были полностью разъяснены мистером Пенроузом в его прекрасной работе, содержащей результаты его исследований Парфенона и других храмов Греции, опубликованной Обществом дилетантов.

[139.](#) В отношении измерений мы полагаемся на Пенроуза, 'Принципы афинской архитектуры' и др., fol.; и Кокерелла, 'Храмы Эгины и Бассе', Лондон, 1860. Детали системы были впервые публично объявлены Уоткиссом Ллойдом в докладе, прочитанном в Институте британских архитекторов в 1859 году; впоследствии в приложении к работе мистера Кокерелла и в нескольких второстепенных публикациях.

[140.](#) Цари Нижнего Египта, строившие пирамиды, по-видимому, имели некоторые отчетливые представления о системе определенных пропорций в архитектурном строительстве и применяли ее на практике в пирамиде и, возможно, в других местах, но ее еще не искали в других постройках той эпохи.

Временами я не могу отделаться от подозрения, что между жителями Нижнего Египта и Греции существовало большее родство, чем кажется на первый взгляд.

[141.](#) Он назывался Зоофорус (*носитель жизни* или *фигуры*).

[142.](#) [Причины, побудившие покойного мистера Фергюссона предложить "версию", или клересторию, были полностью изложены в 'Истинных принципах красоты в искусстве' в 1849 году. Статья на ту же тему была передана им Королевскому институту британских архитекторов в 1861 году и опубликована в их "Трудах" за тот же год. Однако после его смерти открытие мистера Пенроуза о том, что храм Юпитера Олимпийского в Афинах на самом деле был восьмистильным, пролило новый свет на вопрос о гипетральных храмах; и, как отмечает доктор Дорпфилд в своем эссе о "Гипетральном храме" (передано в R. I. B. A. 19 декабря): "Слова Витрувия теперь получили совершенно иную интерпретацию, благодаря раскопкам Олимпиона в Афинах, по сравнению с той, которую они имели до настоящего времени. Самое важное доказательство гипотрального освещения храмов древности теперь превратилось в доказательство против того же самого"; и он завершает свои аргументы

заявлением: “После того, как раскопки показали, что Олимпион в Афинах является единственным примером большого гипотрального храма, упомянутого Витрувием, мы можем ответить на этот весьма щекотливый вопрос об освещении храмов древности следующим образом - что существовало несколько больших двукрылых гипотральных храмов, но что греческие и римские храмы, как правило, не имели света сверху и были закрыты. освещен только из—за двери”. —Прим.]

[143.](#) Смотрите гравюры на дереве № [22](#), [24](#), [27](#).

[144.](#) Витрувий, lib. i. ch. 1.

[145.](#) Бокх, Текстовая надпись. Греческий. № 109.

[146.](#) Attica, xxvi.

[147.](#) История, viii, 41.

[148.](#) Среди многочисленных попыток восстановить интерьер этого храма последней и наиболее тщательно продуманной является попытка покойного Э. Беле, "Афинский Акрополь", 1854, том ii. pl. ii.; но это также одно из худших произведений. Действительно, довольно больно видеть, как автор искажает свои авторитеты, чтобы соответствовать предвзятой теории. Не вдаваясь в подробности, есть одно возражение, которое кажется фатальным для всего.

Как и большинство антикваров, испытывающих трудности с освещением греческих храмов, он снимает крышу и превращает Храм Пандроса в открытый двор, в котором сажает оливы. Это настолько противоречит всему духу греческого искусства, что недопустимо по общим соображениям, но в данном случае это вносит еще больший абсурд, что греки открыли три окна в западной стене храма, чтобы осветить этот внутренний двор, который уже был открыт небу! Способ освещения храма с помощью вертикальных окон настолько исключителен, что он не был бы представлен здесь, если бы существовали какие-либо другие способы освещения интерьера, и, следовательно, комбинация, показанная М. Беле, кажется просто невозможной.

[149.](#) “Universo Templo longitudo est ccccxv. pedum, latitudo ccxx. Columnæ centum viginti septem a singulis regibus factæ, lx. pedum altitudine: ex iis xxxvi. целомудрие, уна в Скопе”. —Х. Н. xxxvi. 14.

[150.](#) [Мг. Вуд помещает два в пронаосе и два в постикуме, таким образом уменьшая глубину опистодома; за пронаосом он размещает вестибюль и опускает лестницы, как показано на плане 159. В 1883 году мистер Фергюссон снова вернулся к этой теме и опубликовал в "Трудах института" (сессия 1882-83) пересмотренный план, к которому мы отсылаем наших читателей. —Ред.]

[151.](#) Орнамент наверху треугольный в плане, а на крыше есть три завитка с прорезями в них, показывающие, что на них, должно быть, что-то стояло, чтобы поддерживать выступающие углы. Были предложены дельфины и различные другие объекты. По моему собственному убеждению, это были крылатые гении, скорее всего, бронзовые и позолоченные, как шейки капителей.

[152.](#) [Доктор Дорпфилд придерживается мнения, что в греческих театрах лучшего периода не было авансцены, или приподнятой сцены, и что актеры играли свои роли в оркестре на том же уровне, что и хор. Профессор Миддлтон также указывает, что в самых ранних греческих театрах, построенных в 5—м и 4-м веках до н.э. оркестр представлял собой замкнутый круг, пространство которого постепенно уменьшалось за счет выдвижения сцены. - Ред.]

[153.](#) Нет необходимости входить здесь во все подробности этой реставрации. Они будут найдены в отдельной работе, опубликованной мной по этому предмету, к которой отсылается читатель. [Учащийся должен также обратиться к реставрации, предложенной М.



Пулланом в работе, опубликованной им и сэром Чарльзом Ньютоном ("Открытия в Галикарнасе, 1862"). По расположению и дизайну подиума он лучше соответствует другим образцам греческих гробниц, чем гробница мистера Фергюссона. Три колонны, изображенные под углом к перистиллю мистера Фергюссона, вызвали бы отвращение у любого изучающего греческую архитектуру. —Ред.]

[154.](#) История. Nat. xxxvi. 5.

[155.](#) Все цифры, приведенные в тексте, представляют собой греческие футы: разница между ними и английскими футами, составляющая всего  $1\frac{1}{4}$  процента, едва заметна в этих измерениях, если не уменьшаться до мельчайших долей и не нарушать сравнение с текстом Плиния.

[156.](#) Тот факт, что Ашока, буддийский царь Индии, 250 г. до н.э., заключил союз с Мегасом Киренским ради помощи своим единоверцам во владениях последнего, указывает на такой вывод, даже если ничто другое не привело к такому выводу. - "Журнал Азиатского общества Бенгалии", vii. с. 261; J. R. A. S. xii. с. 223 и далее.

[157.](#) Бичи "Путешествие в Кирену", стр. 444; см. также Смит и Порчер, стр. 37.

[158.](#) Витрувий, iv. 7.

[159.](#) Дионисий, iv. 61.

[160.](#) Более подробно смотрите 'Истинные принципы красоты в искусстве', стр. 446 и далее.

[161.](#) В настоящее время известно, что этруское и римское происхождение круглого храма ошибочно, поскольку остатки больших круглых храмов были обнаружены в Эпидавре и Олимпии.

[162.](#) Даже в более поздние времена я не знаю ни одного здания, сохранившего следы этих форм, за исключением гробницы Теодориха в Равенне. Это, однако, этруское как по форме, так и в деталях, как будет видно дальше.

[163.](#) Plin. "История". xxxvi. 13.

[164.](#) Схема приведена в 'Истинных принципах красоты в искусстве', стр. 459, которая, по крайней мере, показывает, что нет никаких трудностей в проектировании памятника в полном соответствии с текстом. Можно ли полагаться на последнее или нет, это другой вопрос.

[165.](#) Эти размеры и все последующие, если не указано иное, взяты из книги Тейлора и Креси 'Архитектурные древности Рима', Лондон, 1821 год. Кажется, от них я зависел больше, чем от любых других, с которыми я знаком.

[166.](#) Эти два храма, как и почти все остальные в Риме, недавно были переименованы римскими или, скорее, немецкими антикварами. Храм Юпитера Тонанса теперь является Храмом Сатурна, а Юпитерианский Статор считается Храмом Кастора и Поллукса. Названия, под которыми они известны в настоящее время, были сохранены, поскольку архитектура здесь имеет большее значение, чем археология.

[167.](#) Лаборд, "Памятники Франции", том i. pls. xxix. xxx. стр. 68.

[168.](#) ИМП. ЦЕЗАРЯ М. АВРЕЛИВСА АНТОНИНВС ПИВС ФЕЛИКС АВГ. ТРИБУНАТ. ПОТЕСТ Против COS. PROCOS. PANTHEVM VETVSTATE CORRVPTVM CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT. Isabelle, 'Édifices Circulaires,' p. 37, pl. xii.

[169.](#) Когда было написано первое издание этого труда, я полагал, что ротонда была пристроена к портику Севером; и если бы это было так, то это позволило бы преодолеть многие трудности, возникающие из-за ее размера и характера кирпичной кладки. Однако мое личное исследование вынудило меня с большой неохотой отказаться от этой гипотезы. Однако, безусловно, очень удивительно, что попытка создания такого хранилища была предпринята в столь раннем возрасте.



[По-видимому, существует некоторая вероятность того, что первое предположение мистера Фергюссона было верным и что Ротонду построил Адриан, кирпичи с клеймом его эпохи были найдены в облицовке и в местах скрепления в твердом бетоне как барабана, так и купола. Это открытие связано с М. Шеданн, один из студентов "Гран-при" на Вилле Медичи, который выбрал тему для своего "Посланника Рима", и которому было разрешено руководить некоторыми ремонтными работами, которые требовались в Пантеоне. По-видимому, портик, возведенный Агриппой, предшествовал храму с целлой обычной формы, покрытие которой было найдено почти на семь футов ниже пола нынешней церкви. Из этого следует, что, когда Ротонда была возведена в первой половине второго века, портик, который, несомненно, относится ко времени Агриппы, должен был быть снесен и перестроен на нем, и это объясняет причины, по которым мистер Фергюссон настаивал на том, что портик был пристроен к Ротонде. Теория о том, что Пантеон является частью бани Агриппы, таким образом, опровергается. Однако независимо от этого проф. Миддлтон указал, что открытия, сделанные в 1882 году путем демонтажа квартала домов в задней части, показали, что между этими двумя зданиями не было никакой связи. Сохранились следы первоначальной мраморной облицовки и карнизов, которые продолжались вокруг купола, показывая, что первоначально весь контур был выставлен на обозрение. "Более того, - говорит профессор. Миддлтон заявляет: "если нужны дополнительные доказательства, опровергающие теорию о том, что Пантеон находился над Калидаром или Лакоником бани, то это подтверждается тем фактом, что под полом нет никаких следов гипocausta, а есть только древний сток для отвода дождевой воды, которая падала через отверстие в куполе. Пантеон тоже находится на северной стороне Терм — очень маловероятное расположение для Лаконика, или горячей комнаты, которая обычно располагалась на солнечной стороне зданий". —Ред.]

[170.](#) Бронзовые пластины, которые были сняты папой Урбаном VIII в 1626 году для изготовления пушек, а также для большого Балдахина в соборе Святого Петра, были сняты с портика; сундуки внутренней части купола были украшены, по словам профессора. Миддлтон, с лепниной, расписанной и позолоченной.

[171.](#) Это здание обычно называют храмом, хотя неизвестно, какому божеству оно было посвящено. У меня сложилось впечатление, что это была гробница или, по крайней мере, какой-то надгробный памятник.

[172.](#) Из-за неправильного толкования высказывания Витрувия о храме он всегда классифицировался как десятистильный. Смотрите исследования мистера Пенроуза, опубликованные в "Трудах Королевского института британских архитекторов", том iv. Новая серия. 1888.

[173.](#) Смотрите 'Истинные принципы красоты в искусстве', где будут подробно изложены причины такого расположения. [См. Примечание на стр. 272. —Ред.]

[174.](#) Канина в своей реставрации показывает плоскую крышу с сундуками, поэтому, вероятно, нет точных данных о ее форме, хотя, по-видимому, все согласны с тем, что центр не был гипетральным.

[175.](#) Обычно эту базилику изображают как имеющую апсиду с обоих концов; но для этого нет никаких подтверждений, и общая аналогия скорее привела бы нас к выводу, что это было не так. Проф. Миддлтон, однако, придерживается мнения, что апсиды существовали с обоих концов, и показывает то же самое в своем восстановлении плана формы Траяна. — "Остатки Древнего Рима" Дж. Х. Миддлтона, рис. 52, том ii.

[176.](#) Одна из колонн этой базилики оставалась *на месте* до 1614 года, когда она была демонтирована Карло Мадерно по приказу Павла V. И вновь установлена на площади Сан-М. Маджоре, где она сейчас стоит как монументальная колонна, поддерживающая статую

Богородицы. Колонна с ее основанием и капителью имеет максимально возможную высоту 60 футов; весь памятник в том виде, в каком он стоит сейчас, составляет 140 футов.

[177](#). Поскольку он был заглублен немного ниже пола перистилия, а ведущие от него водостоки были прослежены мистером Эшпителем, вероятно, он был подземным.

[178](#). Театры Куриона и Савра были деревянными, за исключением авансцены последнего, которая была частично отделана мрамором и мозаикой. Театр Помпей, 54 г. до н.э., был каменным, и его части сохранились до сих пор (проф. Миддлтон). Театр Марцелла был начат Юлием Цезарем, но не был завершен до 13 года до н.э., когда он был открыт Августом. Впоследствии он был восстановлен после пожара Веспасианом, но чистота и простота архитектуры, а также изысканность деталей по сравнению с Колизеем 70-80 годов нашей эры, свидетельствуют в пользу более ранней даты, присвоенной ему. Проф. Миддлтон цитирует другой театр, Корнелиуса Бальбуса (13 год до н. э.), построенный к северо-западу от Театра Марцелла.

[179](#). По словам проф. Миддлтона Амфитеатр Сутриума имеет римское происхождение, но немногим более раннее, чем Колизей в Риме. "На самом деле нет никаких доказательств, - говорит он (стр. 76), - что амфитеатры были построены этрусками; и не может быть никаких сомнений в том, что это были чисто римские изобретения".

[180](#). В "Кристалл Пэлас" всегда считалось необходимым выделить каждому человеку по 6 квадратных футов.

[181](#). По-видимому, существуют значительные расхождения во мнениях относительно размеров веларии, прикрывавшей арену; она поддерживалась мачтами, установленными снаружи верхней части стен и опирающимися на кронштейны, на 14 футов ниже карниза, который был срезан, чтобы позволить мачте плотно прилегать к стене. М. Жером предполагает в своей хорошо известной картине римских гладиаторов, что велария простиралась только над частью арены. Проф. Миддлтон заявляет: "Навес не покрывал, как иногда предполагалось, весь амфитеатр, что было бы практически невозможно из-за огромного напряжения при столь длительной опоре, намного превышающего то, что могли выдержать любые веревки. Он просто наклонился над зрителями в пещере, оставив всю центральную арену открытой". Однако в случае дождя это могло бы оказаться неудобным и не защитило бы зрителей от солнца, если предположить, что представления продолжались весь день. Кроме того, нет никаких причин, по которым мачты должны были подниматься так высоко над стеной, как показано на реставрации проф. Книга Миддлтона, стр. 70. Г-н Альма Тадема придерживается мнения, что велариум простирался по всей арене и был подвешен по принципу, аналогичному принципу подвесного моста, гребня или самой высокой части, лежащей между фокусами эллипса. Это гораздо более удовлетворительно объясняет высоту мачт и позволило бы обеспечить отвод дождя на верхнюю часть круглой галереи.

[182](#). Маффеи, "Verona Illustrata", том vii. стр. 84 и последующие.

[183](#). См. [Примечание](#) к стр. [321](#).

[184](#). Эти ванны были тщательно измерены М. Блуэ, который также опубликовал их реставрацию. В целом, это, безусловно, лучший отзыв, который у нас есть о любом из этих заведений.

[185](#). По словам проф. Миддлтона этот великолепный зал, по-видимому, был тем, что Спартианус называет *cella soliaris*, потолок которого, по его словам, был сделан из переплетенных брусков позолоченной бронзы. Когда производились раскопки в этом зале, было найдено много тонн фрагментов железных балок. Это были (по словам проф. Эйчисон) составные балки, образованные из двух Т-образных стержней, склепанных вместе, а затем покрытых бронзой. С помощью этих бронзовых балок было образовано нечто вроде

решетчатого потолка, панели, вероятно, были залиты бетоном из светлой пемзы, украшены изящными лепными рельефами, расписаны и позолочены. Профессор. Миддлтон придерживается мнения, что центральная часть над бассейном была оставлена открытой для поступления света. В верхней части стен отчетливо видны глубокие углубления для размещения концов больших балок, которые поддерживали потолок.

[186.](#) Зал Святого Георгия в Ливерпуле является наиболее точной копией в наше время части этих бань. Сам зал является копией как по масштабу, так и по дизайну центрального зала терм Каракаллы, но улучшен в деталях и дизайне, имеет пять отсеков вместо трех. С двумя дворами на каждом конце он представляет собой анфиладу апартаментов, очень похожих на те, что можно найти в римских образцах. Все здание, однако, составляет менее одной четвертой размера центральной части римской бани и поэтому дает лишь слабое представление о великолепии целого.

[187.](#) Левое крыло этой арки с тех пор было отреставрировано М. Виоле-ле-Дюком, а правое крыло расширено от квадратного здания перед ним.

[188.](#) Эти два здания описаны далее (стр. [544](#)) как христианские сооружения.

[189.](#) Профессор Миддлтон утверждает: "Это здание, по-видимому, нимфеум или часть каких-то терм примерно времен Галлиена (263-268 гг. н.э.)". В средние века оно было известно как "Терме де Галлюцио". Место настоящего храма Минервы Медики было обнаружено в 1887 году (согласно тому же источнику) между новой Виа Макиавелли и Виа Буонарроти, примерно на 7 футов ниже нынешнего уровня земли.

[190.](#) См. стр. [114](#) и гравюру на дереве [15](#).

[191.](#) М. де Сольси недавно попытался доказать, что эти гробницы принадлежат царям Иудеи, начиная с Давида. Их архитектура, несомненно, относится к христианской эпохе, и крышка саркофага, который сейчас находится в Лувре под названием "саркофаг Давида", вероятно, датируется тем же временем, что и эти гробницы, или, если угодно, более современным.

[192.](#) 'Voyage dans la Marmarique, la Cyrénaique, &c.' Didot, Paris, 1827-29.

[193.](#) Хотя даты всех этих гробниц в Кирене столь неопределенны, нет никаких сомнений в том, что если бы кто-нибудь, досконально разбирающийся в этом стиле, посетил это место, он мог бы установить возраст всех них с приблизительной точностью. Единственная трудность заключается в том, что хронометрической шкалы, взятой со зданий в Риме или даже в Сирии, будет недостаточно. Необходимо учитывать местные особенности, а это требует как времени, так и здравого смысла.

[194.](#) "Гробница Кретьен", пер. А. Бербрюггера, Алжир, 1867, из которого взяты приведенные выше сведения.

[195.](#) Понятно, что это тоже было исследовано, но никаких сведений о результатах до сих пор не дошло до нашей страны, а те слухи, которые дошли, слишком расплывчаты, чтобы их приводить. Неизвестны даже его размеры.

[196.](#) "De Situ Orbis", I. vi. стр. 38. редактировать. Leyden, 1748.

[197.](#) План того же см. у проф. "Древний Рим" Миддлтона, 1891 год.

[198.](#) По недосмотру это различие не отражено в ксилографии.

[199.](#) См. стр. [323](#).

[200.](#) Они хорошо описаны Гиббоном, книга xlv. том v., стр. 528.

[201.](#) Журнал Королевского географического общества, ix. pl. 9. стр. 476.

[202.](#) Шестая великая восточная монархия, или география, история и древности Парфии и др., 1873.

[203](#). Все эти надписи были скопированы консулом Тейлором и доставлены домой, в эту страну. Однако я так и не смог узнать, были ли они переведены. Я уверен, что они никогда не публиковались, и не могу выяснить, что с ними стало.

[204](#). Это способы заполнения углов квадратных нижних этажей, на которых предполагается разместить круглую надстройку. Они чем-то напоминают очень большие кронштейны или большие бухты, расположенные под углом. Примеры из них приведены на странице [434](#), когда речь идет о византийской архитектуре, а другие можно найти в главе о магометанской архитектуре в Индии, в томе iii.

[205](#). Эти три здания, вероятно, датируются расстоянием в одно столетие друг от друга, таким образом—

|           |              |
|-----------|--------------|
| Сербистан | 350 г. н. э. |
|-----------|--------------|

|           |     |
|-----------|-----|
| Фирузабад | 450 |
|-----------|-----|

|          |     |
|----------|-----|
| Ктесифон | 550 |
|----------|-----|

, К которому теперь мы можем добавить

|        |     |
|--------|-----|
| Машиту | 620 |
|--------|-----|

Голый скелет, который потребуется много времени и труда, чтобы облечь плотью и вернуть к жизни.

[206](#). 'Земля Моав' Х. Б. Тристрама, магистра медицины и к. Мюррея, 1873. Поскольку вся информация, касающаяся дворца, содержится в этой книге, стр. 195-215, все использованные здесь иллюстрации взяты из нее, нет необходимости обращаться к ней снова. Для получения дополнительной информации по данному вопросу читателя отсылают к этой работе.

[207](#). Рич, "Резиденция в Иордании", ii. 251 и далее.

[208](#). План, составленный группой доктора Тристрама, - это все, что у нас пока есть, - был лишь поспешным наброском, и на него нельзя полагаться в мельчайших деталях.

[209](#). Фланден и Кост, том iv. стр. 214, 215.

[210](#). Тексье и Пуллан. "Византийская архитектура". 4то. 1864. Pl. iv. стр. 40 и далее.

[211](#). Раскин, "Камни Венеции", том ii. стр. 3, 4 и 5.

[212](#). 'L'art Antique de la Perse,' by Marcel Dieulafoy. Париж.

[213](#). В музее в Пеше находится ряд предметов египетского искусства, которые, как говорят, были найдены в этом квартале. Не слишком ли много оснований предполагать, что финикийская или египетская колония существовала здесь еще до римских времен?

[214](#). На самом деле, точнее было бы назвать 12 век; почти все основные проблемы строительства стрельчатых арок в пересекающихся сводах были решены до конца этого столетия.

[215.](#) [Купольная конструкция сводов двух великих цистерн, воздвигнутых Константином, Бинбирдерека, или тысячи и одной колонны, и Ери Батан Серай, обеих в Константинополе, наводит на мысль, что на Востоке уже существовал метод возведения сводов, полностью отличный от того, который применялся в Риме, и который, возможно, был традиционным методом, переданным еще с ассирийских времен. -Ред.]

[216.](#) 'Syrie Centrale: Architecture civile et religieuse du I<sup>er</sup> au VII<sup>me</sup> Siècle. Par le Comte Melchior de Vogüé.'

[217.](#) 'Византийская архитектура' Тексье и Пуллана. Фолио, Лондон, 1864.

[218.](#) De Vogüé, 'Églises de la Terre Sainte,' p. 101.

[219.](#) Подробное аналитическое описание церкви см. у профессора Уиллиса, 'Архитектурная история Гроба Господня', Лондон, 1849.

[220.](#) Сведения об этих церквях взяты из великолепной работы Тексье и Пуллана по византийской архитектуре, опубликованной издательством Day в 1864 году.

[221.](#) Другая очень маленькая церковь, в Муджелее, хотя и менее 50 квадратных футов, по-видимому, приняла такое же гипотральное расположение.

[222.](#) Об этих "гигантских городах Башана" было написано много совершенно не относящегося к делу материала, как будто их возраст вызывал сомнения. В Хауране нет ничего, что могло бы быть датировано временем, предшествующим римскому господству в стране. Самые ранние из ныне существующих, вероятно, возникли после разрушения Иерусалима Титом.

[223.](#) Конструктивные размеры крыльца в Чилламбараме (стр. 353. История индийской и восточной архитектуры, 1876.) очень похожи на церкви этой церкви: у обеих плоские каменные крыши, но в индийской, хотя и гораздо более современной, арки нет.

[224.](#) Все это представлено в цветах в прекрасной работе Тексье и Пуллана о византийской архитектуре, из которой взяты все подробности, касающиеся этой церкви.

[225.](#) Уединение на обочине или убежище.

[226.](#) Реставрацию церкви по описанию Прокопия, 'De Édificiis', lib. i. глава iv., можно найти в Hübsch, 'Altchristliche Baukunst', pls. xxxii. и xxxiii.

[227.](#) Смотрите том iii, в главе об индийской сарацинской архитектуре.

[228.](#) Купол эпохи Возрождения, который лучше всего подходит к церкви, на которой он установлен, - это купол Sta. Марии во Флоренции; но, как ни странно, он изначально не предназначен для этого места и, вероятно, совсем на него не похож. Все остальные были возведены по проекту архитекторов, строивших церкви, и ни одна из них не подходила так хорошо.

[229.](#) [Говорят, что апсиды с каждой стороны центральной апсиды являются дополнениями к первоначальной структуре. Тройные апсиды в греческих церквях встречаются, по словам доктора Фрешфилда ('Археология", том 44), только в церквях, возведенных после Юстина II. В церкви святого Симеона Столпника и святого Сергия в Босре боковые апсиды были добавлены позже. —Ред.]

[230.](#) Строго говоря, круглая со сплюснутыми сторонами, поскольку радиус подвески больше половины диагонали квадрата.

[231.](#) Два восточных купола были возведены в арабские времена, и в них вставлен цилиндрический барабан с окнами, прорезанными в них, чтобы дать больше света интерьеру.

[232.](#) На Севере Сирии есть множество примеров сооружений такого класса, но являются ли они мемориалами или гробницами, неизвестно. See 'Reisen Kleinasien und Nord Syria' by Karl Humann and Otto Puchstein.

[233.](#) [Это правило нельзя сделать жестким и скоропалительным. Прокопий утверждает, что в центральном куполе Церкви Апостолов в Константинополе "круглое здание, возвышающееся над арками, пронизано окнами, а сферический купол, который перекрывает его, кажется подвешенным в воздухе". В церкви Святого Сергия в Константинополе стены восьмиугольника, пронизанные окнами, поднимаются до свода, а в церкви Св. София в Фессалониках окна прорезаны в вертикальном куполе цилиндрической внутренней формы. Однако во всех этих случаях существует заметное различие между этими примерами и примерами высоких цилиндрических барабанов, которые использовались в неовизантийских церквях. Следовательно, правило мистера Фергюссона, за этими исключениями, можно считать абсолютным. -Ред.]

[234.](#) Они находятся в мечети Мустафапача в Константинополе, построенной в 430 году нашей эры, но перестроенной в 13 веке.

[235.](#) [В настоящее время считается, что первоначальным образцом была Церковь святых Апостолов. Эта церковь, перестроенная Юстинианом, была снесена в 1464 году нашей эры Мухаммедом II. чтобы выделить место для своей мечети. — Ред.]

[236.](#) [Эта работа недавно была предпринята господами . Барнсли и Шульц, которые готовят свои рисунки к публикации и надеются продолжить работу с обзором наиболее важных церквей на горе Афон. —Ред.]

[237.](#) 'Die Kunst in den Athos Kirchen,' Leipzig, 1890.

[238.](#) "Афон, или Гора монахов" Ательстана Райли, М.А., 1887.



[239](#). Посмотрите фотогравюру интерьера католикона в Дочиариу.

[240](#). 'Églises Byzantines en Grèce.'

[241](#). 'Expédition scientifique de la Morée.'

[242](#). Однако, по-видимому, в 11 веке произошло возрождение, возможно, являющееся отражением того, что происходило в Западной Европе. И именно в этот период были построены церкви святого Луки в Фое, церковь в Дафне и церкви святого Никодима и св. Феодора в Афинах были возведены.

[243](#). C. Texier, 'Arménie et la Perse.' 2 vols. фолио. Париж.

[244](#). Dubois de Montpereux, 'Voyage autour du Caucase.' 6 vols. 8vo. Париж, 1839, 1841.

[245](#). Brosset, 'Voyage Archéologique dans la Georgie et l'Arménie.' St. Pétersbourg, 1849.

[246](#). D. Grimm, 'Monuments d'Architecture en Georgie et Arménie.' St. Pétersbourg, 1864.

[247](#). Тексье называет три даты этой церкви. В 'Византийской архитектуре', стр. 174, говорится, что она относится к 7-му веку, а на стр. 4 - к 9-му веку. В "Армии и персе", на стр. 120, дата указана как 1243 год. Я убежден, что первая верна.

[248](#). Фланден и Кост, "Путешествие в Персе", стр. 214, 215.

[249](#). Тексье и Пуллан, "Византийская архитектура", стр. 1, lx.

[250](#). Я немного сомневаюсь относительно масштабов этих двух зданий. Они правильно уменьшены с табличек М. Броссе. Но стоит ли на это полагаться?

[251](#). Даже если следует утверждать, что это не является доказательством того, что жители этих стран в те дни были буддистами, представляется вполне вероятным, что они поклонялись деревьям, что почти одно и то же. Прокопий говорит нам, что "даже в его дни эти варвары поклонялись лесам и рощицам и в своей варварской простоте ставили деревья среди своих богов". ("De Bello Gotico", Бонн, 1833, ii. 471.)

[252](#). Основную часть информации об этих раскопках можно найти в работе Дюбуа де Монпере, *passim*.

[253](#). [См. статью мистера У. М. Симпсона в R. I. B. A. Transactions, том vii., 1891. —Изд.]

[254](#). Все планы и информация о церквях в Кифе почерпнуты из посвященной этому предмету работы на русском языке, которую мне на месте предоставил г-н Виньольес, генеральный директор

[255](#). Первый отсек, как показано на плане (гравюра на дереве № [382](#)), является притвором; за ним находятся пять куполов.

[256](#). Сведения и иллюстрации этой церкви взяты из статьи Генриха Кейссенбергера 'Jahrbuch der K. K. Commission für Enthaltung der Baudenkmale', 1860. Его модель в натуральную величину была выставлена на Парижской выставке 1867 года.

[257](#). [Предполагалось, что римские базилики были захвачены ранними христианами для их собственных религиозных служб, но, как указывает г-н Г. Г. Скотт в своем "Очерке истории английской церковной архитектуры", "нет достоверно подтвержденного примера преобразования какой-либо языческой базилики в христианскую церковь, в то время как существует множество примеров языческих храмов, преобразованных в христианские святилища" (см. 'Византийскую архитектуру' Тексье и Пуллана, стр. 75, 103). Действительно, как замечает м-р Скотт, "на первый взгляд это маловероятно, если мы подумаем, что обращение правительства в христианство не привело к тому, что существующие базилики стали менее необходимыми для легального ведения бизнеса после установления церковного мира, чем они были до этого события. Христианство, к сожалению, не смогло искоренить присущие нашей природе судейские инстинкты, и после пятнадцати столетий Евангелия профессия юриста все еще процветает". Здания, пришедшие в негодность в

результате официального признания новой веры, были не базиликами, а храмами, дело в том, что класс зданий, известный как базилика (термин, никогда не употреблявшийся ни писателями, ни архитекторами византийских времен), с его широким центральным нефом и проходами с галереями над ними, освещенными боковыми окнами и покрытыми деревянной крышей, представлял собой самое простое и экономичное здание большого размера, которое могло быть построено для размещения огромного количества верующих; тем более, что единственные элементы, которые можно рассматривать как имеющие какие-либо архитектурные претензии, а именно: колонны и их капители могли быть взяты оптом из храмов и других римских построек. Полукруглая апсида, которая единственная в римской базилике служила судебным залом, стала трибуной для епископа и пресвитеров.

Мистер Скотт даже склонен приписывать базиликанской форме более раннее и независимое происхождение. Согласно его теории, зародышем христианской базилики было простое продолговатое помещение без окон, разделенное поперечной аркой, за которой находился отделенный от стены алтарь. Этот зародыш был развит путем добавления боковых проходов, а иногда поперек входа возвращался проход, и над этими верхними проходами затем строились и добавлялись трансепты вместе с ораториями или часовнями в различных частях здания. Мистер Батлер в своей работе 'Древние коптские церкви Египта' принимает эту теорию, поскольку церкви Египта богаты свидетельствами в ее пользу. В то же время первая великая базилика, возведенная Константином, а именно Ватикан (собор Святого Петра) и Латеранский собор (собор святого Иоанна Латеранского), имеют слишком большое значение, чтобы оправдывать предположение, что их происхождение следует искать в очень небольших, хотя, возможно, и более ранних примерах в Египте или на Востоке. —Ред.]

[258.](#) Вероятно, это относится к его основанию, поскольку М. Каттанео в своей работе "Архитектура в Италии, 1890", судя по декоративным деталям, относит церковь ко второй половине седьмого века.

[259.](#) 'Antiquités,' vol. i. pl. 97.

[260.](#) *Eodem*, vol. iv. pl. 67.

[261.](#) Работа мистера Альфреда Дж. Батлера, на которую уже ссылались, пролила значительный свет на этот предмет, хотя, поскольку он не смог посетить ни одну из коптских церквей вверх по Нилу, у нас все еще остаются сомнения относительно возраста монастыря близ Сиута и других зданий. Сравнивая планы и описания этих зданий, приведенные у Денона, Керзона и Покока, с планами в Каире и Старом Каире, мистер Батлер относит их к четвертому веку, что фактически утверждается в отношении них как основанных штатом. Хелена. По этому поводу он говорит, стр. 365: "Если бы не было больше доказательств, кроме того, чтобы определить истинность этого предания, план Хайкала (центральной из трех часовен в коптской церкви) решил бы это вне всякого сомнения. Настойчивость, с которой некоторые церкви приписываются штату. Создание людьми, совершенно несведущими в истории и архитектуре, само по себе примечательно, и еще более примечательно обнаружить, что эти церкви всегда отмечены определенной формой Хайкала. Действительно, совпадение настолько закономерно, что глубокий апсидальный хайкал с углублениями по всему периметру и колоннами, вплотную примыкающими к стене, может быть почти безошибочно датирован эпохой Стаи. Хелена".

[262.](#) Более старая церковь была настолько изменена и разрушена последующими перестройками, что разобраться в ее истории чрезвычайно трудно. Однако, по-видимому, первоначально он был построен на месте старого митраистского храма, который недавно был расчищен и, вероятно, еще до времен Григория Великого. Очевидно, он был перестроен или почти перестроен Адрианом I в 772 году и сожжен Робертом Гвискаром в 1084 году. Верхняя церковь, по-видимому, была возведена Пасхалием в 1099-1118 годах. Вопрос в том,

к какому возрасту относятся фрески, найденные на стенах более старой церкви? Некоторые из голов и отдельных фигур, как мне кажется, могут быть даже более ранними по времени, чем Адриан; но основная часть картин, по-видимому, определенно была добавлена между его эпохой и 1084 годом и ближе к последнему, чем к первому. Если бы он не был полностью разрушен в 1084 году, Пасхалия не уничтожила бы его так полностью столетие спустя. Значительное количество материалов старой церкви было использовано в новой, что еще больше запутывает хронологию.

[263.](#) Gutensohn and Knapp, 'Die Basiliken des Christlichen Roms.'

[264.](#) Цицерон де Легг., ii. 24; Фест, с. v.; "Словарь классических древностей" Смита.

[265.](#) Приведенные здесь даты обычно относятся к зданию, существующему в настоящее время или известному, и не всегда к первоначальному фундаменту.

[Г-н Г. Г. Скотт в своей работе, на которую мы ссылались ранее (стр. 506), после приведения полной цитаты из "базилики Константина в Иерусалиме" Евсевия, в которой он указывает, что ориентация первобытных времен противоположна той, которая стала общепринятой в более поздние времена, продолжает свое исследование свидетельств, представленных многочисленными ранними базиликами в самом Риме. Из примерно пятидесяти церквей раннего периода, в сорока из них святилище расположено в западной части, а из оставшихся десяти (одна из которых - великая церковь Святого Паоло фуори ле Мура), есть только семь, которые, по-видимому, сохранили свою первоначальную форму и у которых святилище обращено на восток.

Точная ориентация святилища в каждом конкретном случае была добавлена в список. — Ред.]

[266.](#) 'Il Vaticano descritto da Pistolesi,' vol. ii. pls. xxiv. xxv.

[267.](#) Новая церковь, пришедшая на смену этой, описана в "Истории современных стилей архитектуры", том i, страница 111, гравюра на дереве 45.

[268.](#) Следует отметить, что досерет впервые обнаружен в Италии в церкви Святого Стефано Ротондо, построенной в 468-482 годах, и имеет дизайн, аналогичный образцам в Фессалониках.

[269.](#) 'L'architecture en Italie du vie au xi. siècle.' Венеция, 1891 год.

[270.](#) 'Altchristlichen Kirchen nach Baudenkmälern und älteren Beschreibungen,' von D. Hubsch. Karlsruhe, 1862.

[271.](#) Эти опоры были построены в 12 веке, заняв место колонн первоначальной базиликанской церкви 9 века, и арки датируются тем же периодом (Каттанео).

[272.](#) Сейчас она называется Сан-Мартино-ин-Сьело-д'Оро, поскольку в двенадцатом веке было решено, что другая церковь в Класе обладает истинным телом святого, которому были посвящены обе церкви.

[273.](#) A. F. von Quast, 'Die Altchristlichen Bauwerke von Ravenna.'

[274.](#) Базилика Пуденциана в Риме имеет внешне похожие аркады.

[275.](#) Говорят, что двадцать четыре мраморные колонны были привезены из Константинополя, но, вероятно, они были добыты в греческих каменоломнях.

[276.](#) [Притвор, изображенный на гравюре на дереве № [409](#), датируется гораздо позже, чем церковь, и был частично перестроен два или три раза. Сейчас (1892 г.) его сносят, и при демонтаже центральной части открылось тройное окно, которое первоначально освещало неф. — Ред.]

[277.](#) "Базилика Сан-Марко в Венеции" Каттанео, продолжение Бойто. Venezia, 1890.

[278.](#) Вероятно, из-за того, что он использовался для хранения мощей святого Марка, которые были временно спрятаны там.

[279.](#) Эта церковь, построенная Юстинианом, больше не существует, поскольку в 1464 году ее снес Мухаммед II, чтобы освободить место для своей мечети. Однако, судя по его описанию, данному Прокопием, план был аналогичен плану, принятому у Святого Марка, и представлял собой греческий крест с центральным и четырьмя другими куполами. Прокопий говорит о том, что церковь изнутри окружена колоннами, расположенными как сверху, так и снизу, вероятно, имея в виду галереи, подобные галереям в Святой Софии Константинопольской. В соборе Святого Марка колонны расположены только на одном этаже, а основная стена поднята в задней части проходов, чтобы увеличить внутренние размеры.

[280.](#) Первоначально, по словам М. Каттанео, это был вестибюль, ведущий в атриум с юга, но сейчас он перекрыт алтарем.

[281.](#) [Они изображены на мозаике дверного проема церкви Св. Алипе, выполненный в конце 13 века, а также заполнение большого западного окна. —Ред.]

[282.](#) "Далмация, Кварнеро и Истрия" Т. Г. Джексона, магистр Оксфордского университета, 1887.

[283.](#) В подтверждение этого утверждения он указывает, что дважды в христианские времена было сочтено необходимым поднять пол в церкви. Пол нефа, который в 1857 году был на две ступени ниже, чем в проходах, был поднят в 1881 году на тот же уровень; но, по словам профессора Дж. Эйтельбергер, еще одно мозаичное покрытие, которое, должно быть, было полом первой возведенной базилики и которое было снесено епископом Евфразием в 543 году. Этот нижний тротуар простирался также под тремя часовнями конфессии, что наводит на мысль о том, что они являются частью первой базилики.

[284.](#) Такая же многоугольная форма встречается в апсидах Святой Агаты, Святого Аполлинара в Класе, Святого Аполлинара в Нуово, Святого Спирито и Святого Витале, все в Равенне, и Святой Фоски в Торчелло.

[285.](#) Апсиды двух церквей 4-го и 6-го веков соответственно на острове Парос аналогично оборудованы мраморными сиденьями: в церкви 6-го века их восемь рядов, так что апсида выглядит как небольшой амфитеатр.

[286.](#) Это основано на предположении, что слово *kirk* происходит от латинского слова "*circus*", "круговой", как его называют французы, "*cirque*". Я лично убежден, что это безусловно так. Это слово используется варварами только применительно к форме зданий, которую они унаследовали от римлян. Почему немцы использовали *kuríou oíkou*, когда ни греки, ни латиняне не использовали это название, является загадкой, которую те, кто настаивает на этих совершенно невероятных названиях, пока не смогли объяснить.

[287.](#) Толос в Эпидавре, по-видимому, является исключением из этого правила.

[288.](#) Изабель, "Циркуляры об изданиях", номера 26 и 27.

[289.](#) М. Каттанео утверждает, что он был построен папой Святым Симплицием в 468-482 годах.

[290.](#) Над капителями расположены самозванные кварталы, или доссереееты, самые ранние известные образцы этой конструкции в Италии.

[291.](#) [Своды над внешним проходом собора Святого Стефано Ротондо были построены из полых горшков, остатки которых до сих пор можно проследить на внешних стенах 2-го прохода.

Профессор. Миддлтон указывает также на наличие колец от глиняных горшков в склепе гробницы Стаффордшира. Елены (гравюра на дереве № 227), а также в подвалах цирка Максенция на Аппиевой улице. —Ред.]

292. В этом здании сейчас показывают саркофаг древнего происхождения, предположительно принадлежащий Галле Плацидии, дочери Феодосия. Однако она, несомненно, была похоронена в Равенне; но, возможно, это относится к ее времени, а в наши века невозможно провести различие между баптистериями и гробницами.

293. Frederick Von Osten, 'Bauwerke in der Lombardei.' Darmstadt, 1852.

294. По недосмотру гравера свод нефа, который должен был быть выполнен шестигранным, нарисован как четырехсторонний. [Неф был настолько полностью отреставрирован в 14 веке, что ставит под сомнение первоначальное существование свода. —Ред.]

295. 'Étude de l'Architecture Lombarde,' par F. de Dartein. Париж, 1878.

296. Они неправильно показаны на ксилографии. Центральный пирс имел ширину почти 4 фута и имел поперечное ребро того же размера и двух порядков.

297. Ferrario, 'Monumenti Sacri e Profani dell' I. R. Basilica di S. Ambrogio,' Milan, 1824.

298. "Quid dicamus columnarum juncturam proceritatem? Moles illas sublimissimas quasi quibusdam erectis hastilibus contineri substantiae qualitate concavis canalibus excavatas vel magis ipsas aestimes esse transfusas. Ceris judices factum quod metallis durissimis videas expolitum. Marmorum juncturas venas dicas esse genitales, ubi dum falluntur oculi laus probatur crevisse miraculis." Из приведенного выше, *metallum*, по-видимому, означает не металл, как мы сейчас используем это слово, а любое твердое вещество, выкопанное из земли. (Кассиодор, Вариорум, lib. vii. гл. 15.)

299. См. том i, стр. 372.

300. "Земля Моава" доктора Тристрама (Мюррей, 1873), стр. 376 и далее. [Маленькие треугольные мраморные панно, упомянутые в Мурано, имеют очень элементарную резьбу и едва ли имеют то значение, которое придает им мистер Фергюссон. Кроме того, такой же настенный декор в виде кирпичной кладки обнаружен в апсиде Св. Фоски в Торчелло (ок. 1008), где, однако, треугольные углубления просто покрыты штукатуркой и окрашены; находясь ближе к глазу в Мурано, они заполнили пространства резными мраморными плитами: другими словами, кажется более вероятным, что плиты были сделаны для треугольных панелей, чем обратное, что предполагает мистер Фергюссон. —Ред.]

301. Типичным примером этого класса является Сан-Джорджо в Венеции, хотя он ни в коем случае не является самым похожим на Сан-Пьетро; было предпринято много попыток, прежде чем он стал таким классическим, как этот (см. Гравюру на дереве № 39, том I. в "Истории современной архитектуры").

302. Смелость конструкции побудила М. Каттанео отнести возведение здания к концу 11-го или началу 12-го века.

303. Четыре квадратные башни Сан-Лоренцо в Милане и круглая колокольня рядом с кафедральным собором Равенны являются самыми ранними известными примерами, последний из которых датируется началом 5 века.

304. [Башня Святого Сатино в Милане (879 г. н.э.), по мнению Каттанео, является самой древней известной колокольней, в которой поверхность стены разделена плоскими пилястрами или рельефными вертикальными полосами и разделена на этажи горизонтальными рядами струн, с рядами небольших глухих арок внизу, закрепленных на карнизах, и может рассматриваться как прототип наиболее характерных ломбардских башен. —Ред.]



[305.](#) 'История средневекового искусства' доктора Ф. М. Ребера, перевод Дж. Т. Кларка. Нью-Йорк, 1887.

[306.](#) "Далмация, Кварнеро и Истрия" Т. Г. Джексона, А.Р.А. Оксфорд, 1887.

[307.](#) Schultz, 'Denkmäler der Kunst der Mittelalters in Unter-Italien.' Фолио, 1860 год.

[308.](#) Многоугольная форма, приданная апсиде внешне, свидетельствует о прямом влиянии византийского искусства.

[309.](#) Карниз выступает на 1 фут 10 дюймов и, следовательно, нависает над основанием на 13 футов.

[310.](#) Нынешний собор - это лишь часть, а именно. трансепт гораздо более обширного здания, которое так и не было завершено; но красивый незаконченный южный фасад и части гигантского нефа и проходов все еще существуют на западной стороне нынешнего собора, и его рисунки сохранились в архивах Дуомо.

[311.](#) [С тех пор, как это было написано, фасад был завершен, чтобы гармонировать с остальным, но не в соответствии с первоначальным дизайном, если мы можем судить по картине в Sta. Мария Новелла, на которой изображены боковые щиты, похожие на щиты Сиенского собора. —Ред.]

[312.](#) Если мы можем доверять Вибекингу, первые два пролета нефа с фасада были перекрыты в 1588 году, но работы были приостановлены до 1647 года и завершены только в 1659 году. Тем не менее, в деталях дизайна не видно никакой разницы.

[313.](#) План и раздел взяты у двух разных авторов, поэтому между масштабами есть небольшое расхождение. Я считаю, что этот план более правильный из двух, хотя у меня нет возможности быть вполне уверенным в этом.

[314.](#) "Различия в архитектуре".

[315.](#) В последние годы фасад был добавлен к ста. Кроче, но о котором Чем меньше будет сказано, тем лучше. Это убогий по дизайну.

[316.](#) Похожие здания в Бергамо, Брешии и Монце проиллюстрированы в прекрасной работе мистера Стрита "Архитектура севера Италии", из которой заимствованы две последние иллюстрации.

[317.](#) В Бодлианском музее в Оксфорде находится рукопись 14 века, содержащая вид на Пьяцетту, выгравированный в книге Юла 'Марко Поло', Введение, стр. xlviіі., на которой внешняя стена здания изображена опирающейся на внутреннюю стену аркады. Это наводит на мысль либо о том, что в здании Зиани верхняя стена была отодвинута, либо о том, что в двух частях были внесены какие-то последующие изменения, о которых, однако, нет записей.

[318.](#) Названный так потому, что, по словам синьора Бони (см. Transactions R.I.B.A., том iii., новая серия, 1887), он был богато украшен цветом и позолотой.

[319.](#) Тот же рисунок показывает, что калле, или маленькая улочка, существовала на западе, или с левой стороны, а также на востоке, и обогащенная работа, выполненная Джованни Боном, резчиком по камню (архитектором Порта делле Карта герцогского дворца), должна была простираться вдоль всего фасада, обращенного к Большому каналу, и на десять футов в каждом конце вниз по двум улицам.

[320.](#) 'Architecture Moderne de la Sicile,' fol. Париж, 1826-30.

[321.](#) 'Del Duomo di Monreale e di altre Chiese Siculo-Normane,' fol. Palermo, 1838.

[322.](#) 'Норманны на Сицилии', 8 в. текст, следующий. таблички, Лондон, 1838.

[323.](#) Часть I. Вк. III. глава 2.



[324.](#) Полное описание того же самого смотрите в 'Архитектурной истории храма Гроба Господня в Иерусалиме' проф. Дж. Уиллис, 1849, публикации Фонда исследования Палестины и 'Святые места Иерусалима' профессора. Хейтер Льюис.

[325.](#) Eusebius, 'Vita Constantini,' lib. iii. ch. xxviii.

[326.](#) Sæwulf, 'Peregrinatio,' &c. (A.D. 1102-3), p. 83.

[327.](#) Часть о церкви приведена в книге проф. Работа Уиллиса частично составлена по произведению Бернардино ("Траттато-делле-пьянте-аль-Имагини-де-сакри Эдифизи Святой земли", 1620), скорректированному по размерам, снятым мистером Дж. Дж. Скоулзом, и частично по моделям из Британского музея и других мест.

[328.](#) Этот план был разработан на основе артиллерийской съемки, проведенной в 1864-65 годах сэром Ч. Уилсоном, и плана профессора Уиллиса, опубликованного в его работе.

[329.](#) Куаресимус, "Разъяснение", ii. стр. 386.

[330.](#) Все это тщательно описано и очерчено графом де Вогюз в его прекрасном труде под названием "Острова Святой Земли", Париж, 1860.

[331.](#) Небольшая схема того же рода была опубликована М. де Комоном,<sup>[332](#)</sup> которая, хотя и является улучшением, все еще оставляет желать лучшего; но пока не будет исследована каждая церковь и не опубликован хотя бы каждый типичный образец, невозможно выделить что-то большее, чем общие черты схемы. Однако, какими бы несовершенными они ни были в этой книге, они все же более многочисленны и подробны, чем нам будет легко проследить в ограниченном пространстве этой работы.

[332.](#) 'Abécédaire d'Architecture,' p. 174.

[333.](#) Использование этого термина немного неудобно, поначалу из—за того, что в английском языке он имеет другое значение; однако английские этимологи уже давно используют его для отличия романских языков, таких как итальянский, испанский и французский, от языков тевтонского происхождения, и здесь он используется точно в том же смысле, что и применительно к архитектуре - к стилям, происходящим от римского, но на одну ступень более отдаленным от него, чем ранняя фаза романского.

[334.](#) Кажется, есть некоторые сомнения относительно возраста стрельчатых арок в мечети Амру; самые ранние аутентичные арки такой формы найдены в Нилометре на острове Рода, который мистер Лейн определил как 861 год н.э., на восемнадцать лет старше, чем арки в Тулузе. —Изд.

[335.](#) Для подробного изложения аргументации я должен отсылать читателя к статье, прочитанной мной в Институте британских архитекторов 18 июня 1849 года и опубликованной в 'Строителе' и других газетах того времени. Смотрите также статью, прочитанную в том же месте в следующем месяце (июль 1849 г.) сэром Гарднером Уилкинсоном.

[336.](#) Шотландские и ирландские кельты, по-видимому, имели представление об этой истине, и в обеих этих странах мы находим несколько смелых попыток создания настоящих каменных крыш: влияние, однако, готских рас пересилило их, и смешанные крыши стали повсеместными.

[337.](#) Лаборд, "Памятники Франции", том i, стр. 92, листы схv. и схvi.

[338](#). [Ценная и хорошо иллюстрированная работа, озаглавленная "Архитектура Прованса и Ривьеры, Эдинбург, 1888", г-на Дэвида Макгиббона, с тех пор пополнила наши знания в этом отношении. Г-н Макгиббон принимает датировку церкви Сен-Поль—Труа-Шато 12 веком и приписывает ее римский характер древним работам в провинции. -Ред.]

[339](#). "Письма архитектора" Вуда, том i, стр. 163.

[340](#). Все они более или менее полно проиллюстрированы Ренувье, "Памятники Нижнего Лангедока". Монпелье, 1840.

[341](#). М. Верней в своей работе "Византийская архитектура во Франции", 4то, Париж, 1851, основывал свои аргументы главным образом на предположении, что она была скопирована с собора Святого Марка в Венеции. Открытия, на которые мы уже ссылались (стр. [530](#), том I.), доказывают, что последняя была построена не ранее 1063-71 годов, из чего следует, что Сент-Фронт следует дать гораздо более позднюю дату, если только последняя не является, подобно церкви Святого Марка, копией церкви апостолов в Константинополе. Против этого предположения остается тот факт, что церкви Святого Марка в Венеции и Святого Фронта в Периге идентичны по своим размерам, если заменить итальянские ножки на французские. Существует также запись, цитируемая мистером Гайлабо, о том, что первоначальная церковь Святого Фронта была уничтожена пожаром в 1120 году; но существующая церковь полностью построена из негорючего материала, и поэтому представляется более вероятным, что ей следует присвоить гораздо более позднюю дату, а именно 1120-1140 годы. Однако следует принять во внимание, что Сен-Фронт обычно считается прототипом всех купольных церквей Франции, так что, если бы можно было доказать, что какая-либо из его преемниц датируется более ранней датой, наши аргументы рухнули бы. Что касается архитектурных деталей церкви, то они носят скорее характер 12-го, чем 11-го века, и введение стрельчатой арки в столь раннее время кажется невероятным, за исключением того, что касается остроконечного бочкообразного свода, на необходимость которого было указано на странице [46](#).

[342](#). Это здание хорошо проиллюстрировано в книге Тернера "Домашняя архитектура".

[343](#). Смотрите статью об этой церкви, написанную мистером Стрит в 1861 году в Институте британских архитекторов. (R. I. B. A. Transactions, 1860-61.)

[344](#). 'Histoire Générale de Bourgogne,' 4 vols. fol., Dijon, 1739; p. 81.

[345](#). "Латинский стиль" - название, обычно принятое для этого стиля французскими архитекторами.

[346](#). Из статьи мистера Паркера на эту тему, прочитанной Институту британских архитекторов.

[347](#). Это устройство известно под названием *шестигранного* или *сексапартитного*, потому что после того, как отсек свода был разделен на четыре большими диагональными арками, пересекающимися друг друга в центре (это было *четырёхстороннее* расположение), две из четырех четвертей были снова разделены аркой, перекинутой от одной промежуточной колонны к другой, таким образом, всего получилось шесть перегородок, хотя уже не все одинакового размера, как при четырёхстороннем методе. Обе эти схемы показаны в плане на гравюре на дереве № [612](#).

[348](#). Церковь Святого Реми в Реймсе, возможно, следует рассматривать как исключение из этого утверждения: однако в более современные времена она была настолько изменена, что почти утратила свой первоначальный характер. Тем не менее, он сохраняет очертания обширной и благородной базилики начала 11 века, что имеет значительное сходство с базиликами Бургундии.

[349](#). Именно в своде хорового нефа церкви Сен-Дени мы находим самый ранний пример нового значения заостренного ребра арки: четыре независимых ребра поднимаются к

центру прохода, и больше нет необходимости размещать противоположные ребра в одной плоскости. М. Луи Гонс в своем 'Готическом искусстве', однако, указывает на один или два более ранних примера, таких как церкви Мориенваль и Бельфонтен, обе в департаменте Уаза; датирована только последняя 1125 годом; но никаких иллюстраций свода не приведено. Первый из них настолько груб по своей конструкции, что, вероятно, создан раньше, и на самом деле из совершенства, продемонстрированного в Сен—Дени, очевидно, что должно было быть проведено много предыдущих экспериментов, примеры которых было бы интересно проследить.-Изд.

[350](#). Обычно они состояли из прочных железных прутьев, выполненных в виде узоров в соответствии с рисунком, нарисованным на стекле.

[351](#). Лекции Королевской академии, прочитанные в 1881 году профессором архитектуры Дж. Э. Стрит.

[352](#). Следует отметить, что последний пролет нефа и первый пролет хора шире, чем любой из других пролетов, и это придает увеличенный размер проходам северного и южного трансептов, что в немалой степени способствует эффекту обширности, придаваемому этой части церкви. —Изд.

[353](#). Высота старого шпиля составляет 342 фута 6 дюймов. вместе с крестом; нового - 371 фут.

[354](#). Хор в Бове считается одним из четырех чудес средневековой Франции, другими являются южный шпиль Шартра, крыльцо Реймса и неф Амьена.

[355](#). 'Compte Rendu des Travaux de la Commission des Monuments,' &c.: Rapport présenté au Préfet de la Gironde, 1848 et seq.

[356](#). План Сент-Шапель можно найти далее (стр. [395](#)) при сравнении его с часовней Святого Стефана в Вестминстере.

[357](#). Мистер Бересфорд Хоуп в своей книге "Английские соборы XIX века" утверждает, что строительство этой церкви было начато только в 1419 году; а также утверждает, что западный фасад был завершен английским архитектором по имени Патрик в 1429 году. Если бы это было так, мы должны были бы отказаться от всей нашей хронологии, основанной на стиле. Все это ошибка, если ист-Энд не появился на столетие раньше. Однако я не желаю снова ходить в школу, полагаясь на небольшую брошюру, опубликованную французским кюре в отдаленной деревне.

[358](#). Более ранняя форма сохранилась в Нуайоне, Париже и в большинстве церквей 12 века; но в первые годы 13 века она уступила место второй и впоследствии не возрождалась.

[359](#). См. Введение, стр. [29](#), гравюра на дереве № [4](#).

[360](#). Французские антиквары используют это слово так, как если бы оно обозначало остроконечную арку, откуда они и обозначают сам стиль как *оживальный*. Однако нет сомнений в том, что это слово не имеет ничего общего с формой арки или выступа, а является названием ребра, общего как для округло-арочного, так и для остроконечного стиля.

[361](#). Смотрите гравюры на дереве № № [621](#), [629](#), [641](#) и др.

[362](#). Он был снесен в 1856 году, чтобы освободить опоры башни, которые разрушались из-за их некачественной конструкции. После перестройки опор в 1856-59 годах был заменен плохо спроектированный готический фонарь. —Изд.

[363](#). 'Архитектурный словарь' М. Виоле ле Дюка содержит несколько сотен примеров этих второстепенных архитектурных деталей французской средневековой архитектуры. Все они нарисованы со знанием дела и выгравированы с изысканным вкусом. Они служат прекрасной иллюстрацией буйства фантазии и изобилия изобретений французских

архитекторов тех дней. Рамки этой работы допускают лишь мимолетный намек на эту увлекательнейшую тему.

[364.](#) Виолле ле Дюк в своей "Военной архитектуре", стр. 96, приводит фрагмент донжона в Куси, который, однако, никоим образом не объясняет, как освещался интерьер, и не согласуется с тем, что, как мне кажется, я там видел.

[365.](#) Красивый рисунок этого фасада в очень большом масштабе до сих пор хранится в городской ратуше, а также модель из камня, с помощью которой можно увидеть предполагаемый эффект.

[366.](#) Несколько лет назад была начата большая работа над церковью в Буа-ле-Дюк, но после выхода первых номеров она, похоже, была прекращена, и с тех пор о ней ничего не слышали — по крайней мере, в этой стране. [Поскольку это было написано, М. Ван Исендиком был составлен прекрасный труд в 8 томах, озаглавленный "Классические документы по искусству на платной основе <sup>х<sup>вене</sup></sup> XVIII<sup>вене</sup> века" и иллюстрированный фотографиями тушью; и хотя большинство табличек представляют работы эпохи Возрождения, на них воспроизведены некоторые из лучших ярких готических зданий как в Бельгии, так и в Голландии. -Ред.]

[367.](#) Смотрите две статьи на эту тему в "Jahrbuch der Central Commission zur Erhaltung der Baudenkmale", том ii. стр. 65 и том iii. стр. 149.

[368.](#) Работы Ф. Остена об архитектуре Ломбардии и Гейера и Герца о стиле в районе Рейна в сочетании с работами Буассере уже предоставили значительный материал для такой истории. Обе названные работы остались незавершенными: первая - из-за смерти автора, вторая - из-за недавних волнений в стране.

[369.](#) См. том i, стр. [513](#).

[370.](#) Все подробности, касающиеся этой церкви, взяты из Hübsch, 'Altchristliche Bauwerke', стр. 109, xlix. Доум относит церковь к 11 веку и называет длину в 283 фута.

[371.](#) То, что изображено на гравюре на дереве, - предложение доктора Хюбша.

[372.](#) Если в Райхенау есть какие-либо остатки монастырских построек, крайне желательно их осмотреть, чтобы увидеть, насколько они соответствуют плану Сент-Галла. Что, если это окажется усовершенствованным планом Райхенау, отправленным после его завершения аббатом Хайтоном своему другу Госперту?

[373.](#) 'Histoire de l'Architecture Sacrée du 4<sup>me</sup> au 10<sup>me</sup> Siècle dans les Évêchés de Genève, Lausanne, et Sion,' 1853.

[374.](#) Самый ранний пример найден в баптистерии в Равенне, 396 г. н. э.

[375.](#) Калленбах ('Deutsche Baukunst') утверждает, что он был построен епископом Гарибальдом в 740-752 годах. Это часовня на северной стороне клойстерс собора (см. "Учебник короля", том ii, стр. 81).

[376.](#) В Аквиле, на верхней оконечности Адриатического залива, архиепископ Поппо в 1019-1042 годах возвел здание, почти идентичное этому во всех отношениях, между старой базиликой и баптистерием, чтобы создать церковь с двумя апсидами по старому ломбардскому образцу. Сходство этих двух зданий, вероятно, может свести дату постройки в Ратисбоне к 10 веку.

[377.](#) 'Baukunst des Mittelalters in Sachsen.'

[378.](#) Церковь была сожжена в 937 году, и, как говорят, в ней было два хора (добавлены около 816 года аббатом Энгилем), западный трансепт и одиннадцать пролетов в нефе.

[379.](#) Ни в коем случае не ясно, что первоначально не было шести колонн, отделяющих неф от проходов, вместо четырех, которые теперь встроены в опоры готической церкви.

[380.](#) Taken from R. Dohme, 'Geschichte der Deutschen Baukunst.' Berlin, 1887.

[381](#). Möller, 'Deutsche Baukunst,' vol. i. plate vi.

[382](#). Он был полностью перестроен, с современным фасадом. —Ред.

[383](#). Описание этого аббатства смотрите в статье, прочитанной мистером Чарльзом Фаулером (R. I. B. A. Transactions, 1882-83).

[384](#). [Много было сказано по поводу использования двойных церквей и часовен в Германии. В случаях с часовнями в Эгере, Госларе, Нюрнберге, Лохре, Ландсберге, Фрейбурге на Унструтте, Кобурге, Штайнфурте и Виандене очевидно, что, поскольку они были связаны с замком или дворцом, император (или принц) со своей свитой мог войти в верхнюю часовню по соединительной галерее из дворца. Но Шварц-Райндорф настолько больше, чем любая другая известная двойная церковь или придел, что представляется вероятным, что целью верхней церкви было обеспечить место поклонения для жителей в случае наводнений, которые в прежние времена, должно быть, происходили ежегодно: вход осуществлялся через дверь с Северной стороны, подоконник которой находится примерно в 8 футах от земли и сообщается с лестницей, ведущей в верхнюю церковь. —Ред.]

[385](#). Здание до сих пор практически не реконструировано, несмотря на его важность в истории архитектуры. Я сам осматривал это сооружение, но в слишком спешной манере, чтобы восполнить недостаток. Поэтому я говорю на эту тему с неуверенностью.

[386](#). Взято из "Истории бельгийской архитектуры" Шайеса, том ii, стр. 18, взято им, я полагаю, из Лассо.

[387](#). См. статью г-на Пети в 'Археологическом журнале', том. xviii. стр. 110.

[388](#). Boisserée, 'Nieder Rhein,' p. 36.

[389](#). В масштабе этого плана допущена небольшая ошибка, художник, уменьшая его, использовал масштаб французских футов вместо английских. Он должен быть на 1/16 больше.

[390](#). Лучшее *резюме* аргументов по этому вопросу можно найти в полемике, которую вели Ф. де Вернель, барон де Розье и М. Буассере, в 'Археологических анналах' Дидрона, том vii. *et seq.*

[391](#). В течение последних нескольких лет собор также был изолирован со всех сторон, так что теперь он имеет вид монстра—переростка -Ред.

[392](#). From the 'Jahrbuch der Central Commission zur Erhaltung der Baudenkmale,' vol. ii. p. 37.

[393](#). See 'Mittelalterliche Kunstdenkmale Österreichs,' vol. i. p. 171.

[394](#). Фасад, спроектированный для собора в Лувене (упоминается на стр. [196](#)), был идентичен этой группе шпилей по расположению, хотя и в гораздо большем масштабе и бесконечно богаче орнаментом.

[395](#). Мистер Ходдер Вестропп был, я полагаю, первым, кто предположил отождествление Круглых башен с этими "Фанаями", или Смертными Фонарями. Это, по-видимому, самое правдоподобное из когда-либо сделанных предположений, хотя и далеко не решает всей проблемы.

[396](#). 'Denkmäler der Baukunst in Ermeland.' Berlin.

[397](#). Г-н Тавенор Перри в своей статье 'Средневековая архитектура в Швеции' (R.I.B.A. Transactions, том vii. новая серия, 1891), указывает на то, что архитектура хора восходит к гораздо более ранней эпохе, чем появление Этьена де Боннейля, что фундамент был заложен в 1258 году, а уже в 1273 году был значительно продвинут вперед. Он также возражает против предполагаемого французского происхождения плана, который больше похож на немецкую работу. План имеет некоторое сходство с шеветом Вестминстерского аббатства, часовня Богоматери которого, снесенная Генрихом VII, была начата в 1220 году Генрихом III. Здесь всего пять часовен, как в Вестминстерском аббатстве, и они больше по



ширине, чем любые французские образцы. Работа Этьена, вероятно, ограничивалась тремя великими порталами, хотя мистер Перри считает, что он многое сделал для улучшения дизайна и, вероятно, помог "основать новую школу скульпторов". —Изд.

[398.](#) "Приорат Святой Марии Овери, Саутуорк". Ф. Т. Доллман, Лондон, 1881.

[399.](#) Почти все эти церкви кирпичные: церкви Лунда и Линчепинга - каменные.

[400.](#) Как по дизайну, так и по назначению эта круглая часть Трондхьемского собора является точной копией короны Бекета в Кентерберии. Он был возведен как баптистерий и место захоронения архиепископов и, по-видимому, впоследствии был включен в состав собора, *более франкского*.

[401.](#) Восьмиугольный купол на восточной оконечности был недавно отреставрирован, но не улучшен. —Изд.

[402.](#) План и высота взяты из описания церкви Стина Фрииса, опубликованного в Копенгагене в 1851 году. В обоих сокращениях современные дополнения опущены.

[403.](#) Недавно он был хорошо отреставрирован (1881). —Изд.

[404.](#) Готланд был обращен в христианство святым Олафом в 1028 году; первые деревянные церкви вскоре были сожжены дотла, а самыми ранними известными сейчас каменными образцами являются церкви в Акебахе и Ала, которые датируются 1149 годом.

[405.](#) Описание возвышения и раздела церкви, сделанное мистером Хейгом, приведено в "Трудах R. I. B. A.", новая серия, том ii.

[406.](#) Мистер Карпентер (R.I.B.A. Transactions, новая серия, том ii. 1886) указывает на два примера, существующих в Англии, а именно: церковь Ханнингтон, Нортгемптоншир, и церковь Кейторп, Линкольншир.

[407.](#) "Один год в Швеции", Мюррей, 1862.

[408.](#) "Экклезиология Готланда и церквей Борнхольма", майор Альфред Хилис, Ф.С.А., 1889.

[409.](#) Два в Зеландии — Сторехединге и Бирнеде; один в Фунен—Хорне, в Фааборге; один в Ютландии — Торсагер; и четыре на Борнхольме — Остер Ларскер, Найкерс, Олс и Нью-Йорк. (Том ii. стр. 49.)

[410.](#) Документальные свидетельства теперь подтверждают тот факт, что неф Уолтемского аббатства был оригинальной работой Гарольда, хотя впоследствии был дополнен резьбой.

[411.](#) Это было восстановлено, насколько позволяют материалы, профессором Уиллисом в его "Архитектурной истории Кентерберийского собора", опубликованной в 1845 году.

[412.](#) "Qui ecclesiam in orientali parte majoris ecclesiae eidem pene contiguum in honore Beati Johannis Baptistae fabricavit; ut et Baptisteria et examinationes Judiciorum, &c.—et Archiepiscoporum corpora in ea sepelirentur."—'Anglia Sacra,' vol. ii. p. 75.

[413.](#) Внутренние размеры Даремского собора составляют 413 · 10 футов, без учета Галилеи. Неф имеет ширину 81 фут, хоры - 77·2. (Счета.)

[414.](#) Надлежащий вид этой части собора Эли был серьезно подпорчен возведением новых передос. Сам по себе прекрасный образец современной готики, он расположен так далеко от хоров, что теряет свой надлежащий эффект. Он выглядит мучительно маленьким на фоне большой равнины перед ним. Но хуже всего то, что он уничтожает самую красивую пресвитерию в Англии после Ангельского хора в Линкольне. Архитекторы времен Уолсингема застеклили два отделения трифория, чтобы пролить свет на главный объект на хорах, который должен был располагаться на два пролета дальше вперед. Было бы хорошо, если бы реставраторы 19 века поняли намек.



[415](#). Фундаменты часовни Богоматери Генриха III. были найдены несколько лет назад почти в самом восточном конце часовни Генриха VII, так что вряд ли можно сказать, что они составляли часть венца.

[416](#). Однако следует помнить, что первой пристройкой, сделанной в 1220 году, была первоначальная часовня Богоматери; когда Генрих III решил перестроить церковь и принять план французского шевета, ширина других часовен, по-видимому, определялась шириной часовни Богоматери. Однако она была 30 футов в ширину — намного больше, чем любая французская часовня. Поэтому, чтобы завершить кольцо, ему пришлось перенести их дальше на запад, так что пять часовен занимали пространство, равное по сравнению с семью часовнями Амьена, где ширина каждой составляет всего 25 футов. Сравнение двух шеветов покажет, насколько изобретательным было английское устройство; и поскольку своды по своей сути являются английскими по своему устройству и конструкции, была заимствована только идея плана. По этому поводу мистер Стрит замечает, стр. 426 ("Лекции по английской архитектуре", Мемуары Дж. Э. Стрит, Р.А., А. Э. Стрит, М.А., 1883): "Здесь само здание, по-видимому, убедительно свидетельствует о том, что король решил построить церковь по образцу великих французских церквей, но для ее проектирования нанял английского архитектора, и он составил свой план по линиям, которые отличаются от линий любой французской церкви".

[417](#). Крыши, о которых здесь идет речь, не следует путать с похожими на амбары крышами отдаленных деревенских церквей, которые так любят копировать современные архитекторы, но с такими крышами, как у часовни Святого Стефана и многих крыш эпохи Ланкастеров.

[418](#). Это, а также значительное количество гравюр на дереве в этой главе, заимствованы с иллюстраций к прекрасной серии "Справочников по английским соборам", изданных мистером Мюрреем. Чтобы предотвратить ненужное повторение, они помечены как Cath. Нб.

[419](#). Это уже объяснялось в главах о французской архитектуре, особенно на страницах [114](#) и [169](#).

[420](#). На гравюре на дереве № [822](#) правый проход, как правило, относится к нефу, левый проход приспособлен к большей ширине прохода трансепта и, как следствие, имеет менее приятные пропорции. Гравюры на дереве № [822](#) и [823](#) выполнены в масштабе 25 футов на 1 дюйм, или вдвое больше, чем обычно используется для высот в этой работе.

[421](#). Нет необходимости повторять здесь то, что было сказано по этому поводу в книге "Говоря о французском узоре", стр. [164](#), к которой отсылается читатель.

[422](#). Это было не в такой степени характерно для Парижа и Руана, где дома были возведены на гораздо большую высоту, чем в других городах. —Ред.

[423](#). Великолепный шанс испытать этот эффект представился несколько лет назад, когда было решено отреставрировать фонарь в память о докторе Пикокке. В порыве пуризма новым было сделано только уродливое временное устройство. До недавнего ремонта он выглядел почтенно; теперь, когда он снова совсем новый, это очень неприятно.

[424](#). Башни Линкольна были увенчаны тремя шпилями, снятыми около 100 лет назад.

[425](#). Центральный восьмиугольник здания парламента имеет 65 футов в диаметре и является лучшим образцом современного готического купола, который когда-либо пытались возвести.

[426](#). Часовня, собственно говоря, - это зал, предназначенный для богослужений, без какого-либо разделения на классы. В церкви есть алтарь для духовенства, неф для мирян. В соборе есть эти и пристроенные к ним часовни и многочисленные пристройки, которые на самом деле не принадлежат ни к одной из двух других.

[427](#). Мало о чем в своем классе можно сожалеть больше, чем об уничтожении этой прекрасной реликвии при восстановлении здания парламента. Восстановить его было бы дешевле и бесконечно красивее, чем нынешнюю галерею, которая занимает его место. Печально также думать, что ничего не было сделано для воспроизведения его красоты. Когда колледжи Эксетера в Оксфорде или Сент-Джонса в Кембридже перестраивали свои часовни, было бы бесконечно лучше воспроизвести этот изысканный образец английского искусства, чем заимствованные модели французских часовен.

Работа над часовней Святого Стефана, опубликованная мистером Маккензи в журнале "Вудс энд Форест", становится бесполезной из-за пристройки верхнего этажа, которого никогда не существовало.

[428](#). Сент-Шапель была начата в 1244 году и закончена в 1248 году. Работы в церкви Святого Стефана были начаты, по-видимому, в 1292 году, но закончены не были до 1348 года.

[429](#). *Смотрите заранее*, стр. [264](#) и стр. [328](#).

[430](#). Мистер Скотт предоставил бесплатную копию одного из них в качестве Мемориала Оксфордских мучеников, а Эдвард Барри - другого в качестве реставрации Чаринг-Кросс. Оба объекта очень красивы, но ни один из них не исчерпывает тему.

[431](#). Не утверждается, что эта Таблица совершенно верна во всех деталях, но ее достаточно, чтобы представить на первый взгляд сравнительный обзор четырнадцати главных церквей Англии и показать, по крайней мере, их относительные размеры.

[432](#). Иллюстрации в этой главе взяты из прекрасной работы Р. У. Биллингса, озаглавленной 'Баронские и церковные древности Шотландии', источник каждой из них указан не будет, за исключением случаев, когда это составляет исключение из этого правила. Работа мистера Биллингса, безусловно, самая правильная и красивая из всех, что когда-либо появлялись на эту тему, и, если бы она была дополнена необходимыми планами и архитектурными деталями, ей не было бы равных в качестве монографии об архитектурной провинции.

[433](#). Бриттон "Архитектурные древности", том xiv. стр. 81.

[434](#). За чертежи и информацию о Ботвеллской церкви я в долгу перед мистером Джоном Хонименом, младшим архитектором из Глазго.

[435](#). Тот же тип узора встречается в церкви Ламберти в Мюнстере и в целом в Вестфалии; некоторые образцы почти полностью идентичны шотландским образцам.

[436](#). Гравюры на дереве в этой главе, за одним или двумя исключениями, заимствованы из книги Уилкинсона 'Древняя архитектура и геология Ирландии'.

[437](#). До 1000 года нашей эры не известно ни одного здания с архитектурными деталями.

[438](#). Семь церквей также находятся в Скаттери и Иннис-Кальтре в Клэре, на острове Тори, в Донеголе, Ратту в Керри, Инчклорине, Лонгфорде и Арранморе в Голуэе.

[439](#). Преподобный профессор Стоукс в статье, переданной Королевскому обществу антикваров Ирландии и опубликованной в их журнале в 1891 году, утверждает: "Связь кельтской церкви этих Западных островов Британии, а также Ирландии с Египтом в настоящее время не может быть оспорена". Он указывает, что целью древних монахов 5-го и 6-го веков было "не собирать большие собрания, а уйти от них как можно дальше; и, несомненно, они выбрали уединенное, если не сказать странное место, когда выбирали Скеллигов". Профессор приводит длинный список мест, где можно найти образцы этих островных монастырей; лучшим сохранившимся примером является Инчелераун в Лох-Ри, обычно называемый островом квакеров, примерно в десяти милях от Атлона, где шесть или семь крошечных церквей, точно таких же, как в Клонмакнуазе (гравюра на дереве № [904](#))

или Глендалоу (гравюра на дереве № [902](#)), все еще увековечивают имя святого Дермота или святого Диармайда, учителя святого Кирана и кельтского святого и доктор, который жил сразу после дней Святого Патрика и святой Бриджит. Монашеские кельи в Скеллиге, известные как хижины-ульи, иногда квадратные, а иногда круглые в плане, в обоих случаях покрытые куполообразными каменными крышами, уложенными горизонтальными рядами, похожими на Сокровищницу Атрея (Гравюра на дереве № [124](#)). В некоторых случаях эти камеры настолько ограничены по высоте и ширине, что в них невозможно ни стоять прямо, ни спокойно лечь. Эти хижины—ульи, по-видимому, являются прототипами ораторий, которые, хотя и прямоугольные в плане, подобно Оратории в Галлерусе (гравюра на дереве № [917](#)) и кухне Святого Кевина в Глендалоу (гравюра на дереве № [902](#)), покрыты горизонтальными каменными крышами. -Изд.

[440](#). 'Церковная архитектура Ирландии до англо-нормандского вторжения'. Дублин, 1845.

[441](#). См. Виоле ле Дюк, "Архитектурный словарь", подраздел "фанал".

[442](#). Одна из башен на Востоке, которая наиболее непосредственно связана с историей этих ирландских башен, обнаружена доктором Тристрамом близ Ум-Расаса. Это описано и изображено на странице 145 в его работе о "Земле Моавы"; но, к сожалению, гравюра на дереве сделана с той стороны, где не изображен дверной проем с крестом над ним, как в Антриме (Гравюра на дереве № [907](#)) и в других местах. Как и большинство ирландских образцов, она расположена примерно в 10 футах от земли. В башне нет другого входа, кроме одного на каждой грани наверху. У него также есть особенность в том, что он стоит свободно, но рядом с небольшой кельей или часовней, как это бывает почти со всеми ирландскими башнями. Единственный момент, которым он отличается от ирландских примеров, заключается в том, что его план квадратный, а не круглый. Это не кажется таким важным, как может показаться на первый взгляд, учитывая, сколько круглых минаретов впоследствии было возведено на Востоке, у которых, должно быть, где-то была модель. Следовательно, практически эту моавитскую башню можно описать, *Хибернику*, как квадратную ирландскую круглую башню.



903. Дверной проем в башне Ум Расас. (С фотографии.)

[443.](#) Сравните это с современной башней в Газни в главах о сарацинской архитектуре в Индии в томе iii.

[444.](#) Многочисленные примеры византийских переплетенных работ всех периодов можно найти в работе Каттанео "О влиянии византийского искусства в Италии с 5 по 11 века".

[445.](#) Так много информации об испанской архитектуре, содержащейся на следующих страницах, почерпнуто из прекрасной работы мистера Стрита, озаглавленной "Готическая архитектура в Испании", опубликованной в 1865 году, что не было сочтено необходимым специально ссылаться на эту работу в тексте. За одним или двумя исключениями, все планы сокращены по сравнению с теми, что приведены в книге мистера Стрит, и многие гравюры на дереве также принадлежат ему. Если кто-нибудь возьмет на себя труд сравнить весьма скудный отчет об испанской архитектуре, содержащийся в "Справочнике", с тем, что сказано в этом труде, он сразу поймет мои обязательства перед мистером Стрит. Его работа является образцом в своем классе и произвела настоящую революцию в наших знаниях об этом предмете.

[446.](#) Parcerisa, 'Recuerdos y Bellezas de España,' Asturias, p. 78.

[447.](#) 'Monumentos Arquitectonicos.'

[448.](#) 'Monumentos Arquitectonicos.'

[449.](#) Там же.

[450.](#) Эти внешние портики были бы превосходно приспособлены для имитации климата Индии.

[451.](#) Испанская аранжировка недавно была принята в Вестминстерском аббатстве, скорее случайно, чем намеренно; с эффектом столь же катастрофическим, как и все остальное в Испании, и, по-видимому, столь же мало ощутимым. В монастырских церквях хор всегда находится на галерее над западным дверным проемом.

[452.](#) Строительство церкви Святого Евстафия в Париже было начато еще в 1532 году, и, хотя ее план почти такой же готический, как у испанских образцов, детали французской церкви во всем гораздо более характерны для эпохи Возрождения.

[453.](#) Комната под названием Paranimfo в Университете Алькалы (см. Гравюру на дереве № 89, "История современной архитектуры", том i) в точности похожа на эту, только выполнена в стиле ренессанса, а не в мавританском стиле.

[454.](#) Гравюра с изображением этой башни приведена в "Готической архитектуре Испании" Стрита на странице 225, сопровождаемой очень полным перечислением всех образцов этого стиля, которые можно найти в Толедо.

[455.](#) Другой пример существует в Пальме, на острове Майорка, где у колонн нет капителей, а ребра свода переходят в шахту.

[456.](#) Они были уничтожены пожаром, произошедшим между тридцатью и сорока годами назад.

[457.](#) Абульфеда, изд. Рейске, том i, стр. 32.

[458.](#) 'История Иерусалима'. Безант и Палмер, 1888.

[459.](#) "Святые места Иерусалима" Т. Хейтера Льюиса, Ф. С.А. Мюррей, 1889.

[460.](#) 'Описание Сирии' Мукаддаси. Переведено и прокомментировано Джорджем ле Стрейнджем для Общества палестинских паломников. Лондон, 1886.

[461.](#) Мейр эд-Дин. 'Fundgruben des Orients.'

[462.](#) Труды Королевского института британских архитекторов, 1878-79.

[463.](#) Ante, стр. 228, том i.

[464.](#) Я с большим сомнением называю эти размеры, поскольку территория за пределами нынешней мечети никогда не была тщательно обследована кем-либо компетентным, чтобы восстановить первоначальный план.

[465.](#) "История Иерусалима", перевод преподобного М. Рейнольдса, стр. 409 и далее.

[466.](#) Переведено Яубертом, том i, стр. 303. Детали описания в тексте взяты из книги М. Жиро де Прэнжи "Арабские памятники" в сравнении с "Зданиями Кер" М. Костэ.

[467.](#) Следует отметить, что все эти аркады проходят в направлении Киблы, или стены Мекки, и тот же принцип соблюдается в Керуане, Кордове и других мечетях, построенных исключительно для мусульманского богослужения.

[468.](#) М. Кост делает все эти арки заостренными. М. де Прэнжи утверждает, что все они круглые; правда в том, что они частично одни, частично другие.

[469.](#) С тех пор арки были возведены, и на какое-то время здание было преобразовано в больницу. Сейчас (1892 год) это здание находится под опекой Комиссара по сохранению памятников старины, но слишком сильно разрушено, чтобы его можно было долго сохранять.

[470.](#) См. "Здания Кэра" Костэ, стр. 32, цитата из Макриси.

[471.](#) "Древние коптские церкви" А. Дж. Батлера, Оксфорд, 1884.

[472.](#) Мраморная отделка стен и мозаика, которые встречаются в более поздних мечетях, отличаются дизайном и исполнением от византийских зданий; фактически, как отмечает мистер Батлер: "эта форма искусства была заимствована мусульманскими строителями, или, скорее, была одолжена коптскими архитекторами и строителями, которых мусульмане нанимали для строительства своих мечетей". "Хотя сарацины в Сирии позаимствовали искусство из Византии и использовали стекловидные эмали для украшения стен своих мечетей, а также для инкрустации ювелирных изделий и стальных доспехов в меньших масштабах, магометане Египта никогда не использовали ничего, кроме местной или коптской мраморной мозаики, отчасти потому, что ее нехудожественный характер соответствовал их вкусу, а отчасти потому, что они находили в готовом виде как произведения искусства, так и художников — художников, имена которых исчезли, но чье мастерство до сих пор отмечено в работах непревзойденного великолепия, украшающих великие мечети Каира".

[473.](#) Соборы-мечети Кордовы и Севильи и современные арабские здания. Труды, R.I.B.A., 1882-83.

[474.](#) Вид на него можно найти в томе ii. "История современного стиля архитектуры", 1891, стр. 314.

[475.](#) Чтобы разместить его на странице, масштаб плана уменьшен до 200 французских или 212 английских футов до 1 дюйма.

[476.](#) Когда великое национальное произведение под названием 'Архитектурные памятники Эспаньи' будет завершено, этот упрек будет снят, но, конечно, это произойдет не в ближайшие десять или двенадцать лет, если оно когда-нибудь будет завершено. Масштаб слишком велик, и полное отсутствие принципа, на основе которого это осуществляется, делает его бесполезным до тех пор, пока он не продвинется дальше. Опубликовано двадцать три номера, но ни одно важное здание не завершено, и, за исключением плана Толедо, ни одно из более крупных зданий даже не предпринято - Козас д'Эспанья.

Приведенная выше записка была написана двадцать пять лет назад и соответствует действительности сейчас, за исключением того, что двадцать третьей, должно быть, сейчас восемьдесят девятой, где она остановилась девять лет назад.

[477.](#) Алькасар = эль-Каср, "Замок".



[478.](#) Точная копия этого двора была воспроизведена мистером Оуэном Джонсом в Хрустальном дворце в 1854 году. За исключением небольшого сокращения плана, каждая деталь и каждое измерение идентичны оригиналу.

[479.](#) Здесь нет необходимости говорить о Ла Куба и Ла Зиза, а также о других зданиях на Сицилии, которые, хотя обычно приписываются сарацинам, теперь установлено, что они были построены норманнами после их завоевания острова в 11 веке. Они, правда, сарацинские по стилю и, вероятно, были возведены мусульманскими мастерами, но такими же были многие церкви и часовни в Испании, о чем упоминалось выше; и я не знаю ни одного сохранившегося там сейчас здания, которое можно было бы с уверенностью отнести к тому времени, когда остров находился под властью мусульман, или которое затем было возведено ими для своих собственных целей. Пока это не выяснено, Сицилия, конечно, не входит в ту часть нашей темы, которую мы сейчас рассматриваем.

[480.](#) Табличка lxxxii.

[481.](#) Планом и разрезом этой мечети я был обязан доброте моего друга, покойного М. К. Тексье, который предоставил в мое распоряжение свои чертежи с рукописями, чтобы их можно было выгравировать для этой работы.

[482.](#) Планом этого здания я обязан неопубликованным чертежам покойного М. К. Тексье.

[483.](#) Шаги, с помощью которых, возможно, была достигнута трансформация, проходящая через традиционный метод возведения гипсовых сводов, который все еще практикуется в Персии, были предложены в статье, опубликованной в журнале *Proceedings of the R. I. B. A.*, 1888, том iv., новая серия.

[484.](#) И план, и вид взяты из книги барона Тексье "Армия и персы", в которой также представлены несколько цветных пластинок мозаичных украшений, по которым можно судить о красоте деталей, но не об эффекте в целом.

[485.](#) Самая ранняя попытка в этом направлении, с которой я знаком, - это большой портал дворца в Машите (гравюра на дереве № [268](#)).

[486.](#) Тексье, из работ которого взяты иллюстрации, приписывает здание другому Ходабенде из династии суфиев, 1577-85 гг. н.э.. Однако наших знаний о стиле достаточно, чтобы показать, что памятник должен быть на 200 или 300 лет старше этого царя; и, кроме того, суфии, не будучи татарами, не стали бы строить гробницы где бы то ни было, тем более в Султанье, где они никогда не проживали.

[487.](#) "Путешествия", том i, стр. 277.

[488.](#) "Путешествия" Кера Портера, том i, стр. 432 и *последующие*. Я не могу отделаться от подозрения, что в этих измерениях есть какая-то ошибка - они кажутся чрезмерными. Площадь Святого Марка в Венеции, которая похожа на нее больше, чем любое другое место, имеет всего 560 футов в длину и среднюю ширину около 250 футов. Вероятно, 1500 футов на 500.

[489.](#) 'Виды памятников Центральной Америки, Чьяпаса и Юкатана'. 25 листов, фолиант. Лондон, 1844.

[490.](#) 'Случаи из путешествий по Центральной Америке и Юкатану' Дж. Л. Стивенса. 1-я и 2-я серии, 4 тома. 8во. Мюррей, 1841, 1843.

[491.](#) Свидетельства, собранные аббатом Брассером де Бурбургом в книге "Путешествие в Теуантепек", по-видимому, подтверждают эту идею, если на них можно положиться.

[492.](#) *Ausland*, 1845, Nos. 165, 168.

[493.](#) Д'Эйхталь, "Археологическое ревю", том x, 1864, стр. 188, и следующие номера.

[494.](#) "История Явы" сэра Стэмфорда Раффлза, том ii. стр. 51.

[495.](#) "Анауак", Эдвард Б. Тайлор, 1861; стр. 188, 194.



[496](#). Табличка, опубликованная Гумбольдтом и представляющая собой один из барельефов, настолько неверна, что не имеет абсолютно никакой ценности.

[497](#). На задней стене небольшого храма в Паленке есть знаменитый барельеф, изображающий мужчину, приносящего ребенка в жертву эмблеме, очень похожей на христианский крест. Это представлено в первой серии 'Дорожных происшествий', том ii. стр. 344. Ни одна из скульптур не дала повода для столь разнообразных интерпретаций; но ничто не удивило бы меня меньше, чем если бы оказалось, что это местный способ изображения христианского крещения, и, следовательно, он был создан после завоевания.

[498](#). С тех пор как было опубликовано первое издание этого труда, в Париже появился фолиант под названием 'Руины Паленке', иллюстрированный таблицами, изготовленными под руководством М. де Вальдека, с текстом аббата Брассера де Бурбура. Этому тексту, конечно, нельзя доверять. Таблички мало что добавляют к тому, что мы узнаем из рисунков Катервуда, и я не уверен, насколько можно полагаться на это немногое.

Насколько это возможно, они подтверждают идею о том, что знаменитый барельеф креста имеет христианское происхождение.

[499](#). Справедливо будет заявить, что мистер Маркхэм (журнал Roy. Geo. Soc., т. xli. стр. 307) отрицает аймарское происхождение руин Тиа Хуанаку и приписывает их инкам, и, следовательно, оспаривает различие, указанное выше. Похоже, истина заключается в том, что до тех пор, пока мы не получим больше фотографий или подробных рисунков, все выводы относительно перуанской архитектуры следует рассматривать как более или менее гипотетические.

[500](#). За основную часть этой информации я признателен мистеру Уильяму Боллэрту и фотографиям господ . Хелсби из Ливерпуля, а также к статье доктора Дэвида Форбса об индейцах аймара, представленной Лондонскому этнологическому обществу в июне 1870 года.

#### Примечания переписчика

В этой книге часто используются непоследовательные расстановки переносов и орфографии, особенно в том, что касается ударений. Они были оставлены напечатанными, если только автор не отдавал явного предпочтения какой-либо одной форме.

Исправлены некоторые предполагаемые типографские ошибки, включая нормализацию пунктуации. Исправлены ссылки на номера страниц и записи в оглавлении и в указателе там, где были обнаружены ошибки. Несколько примеров указания площади в футах. были изменены на квадратные футы, а в футах - на квадратные футы. Маркер для сноски [483](#) отсутствовал, поэтому ее размещение было предположительным.

Ниже перечислены дальнейшие исправления с исходным текстом (вверху) и исправленным текстом (внизу).

#### Том I

было приложено все усилия

каждая боль была устранена, стр. [xxii](#)

прогресс

прогресс, стр. [48](#)

временная

современный, стр. [50](#)

формула

формула, стр. [77](#)

Сединаг  
Иллюстрация Сединги [27](#).  
тоска прекратилась  
давно прекращено, стр. [219](#)  
И не является  
И это не стр. [247](#)  
инес  
строки стр. [372](#)  
Румейя  
Румейя, с. [372](#)  
Ним  
Nîmes p. [385](#)  
Vogüe  
Vogüe p. [423](#)  
неовизантийский  
Неовизантийский, с. [455](#)  
иконикон  
значок стр. [460](#)  
изначально  
первоначально с. [538](#)  
повернул  
обратился к стр. [558](#)  
от 100 футов до  
от 100 футов до 1 дюйма. Иллюстрация [451](#).  
467. Иллюстрация [467](#) (добавлен недостающий номер)  
Далее  
рядом со стр. [596](#)

## Том II

Churches Gelnhausen  
Церкви в Гельнхаузене [стр. vi](#)  
Perigueux  
Périgueux [p. v](#)  
Кафедральный собор Глостера  
Глостерский собор [стр. xi](#)  
Тораччо  
Торрасио [стр. 3](#)  
довольствоваться знаниями  
довольствоваться знаниями [стр. 55](#)  
Moyen Âge  
Moyen-Âge [Figure 548](#)  
окрашенный пластик  
крашеное стекло [стр. 70](#)

Le-Puy-en-Vélay

Ле-Пюи-ан-Веле [стр. 94](#)

подгузник

исчезнувший [стр. 145](#)

архитектурный объект

архитектурный объект [стр. 171](#)

это невозможно

это невозможно [стр. 196](#)

кажущаяся стабильность

кажущаяся стабильность [стр. 226](#)

[стр. 233](#) его аспидная галерея

его апсидальная галерея

Поль-Труа-Шато

Paul-Trois-Châteaux [p. 255](#)

Moyen-Age

Moyen-Âge [Figure 735](#)

Буассери

Boisserée [Illustration 746.](#)

этнографический

этнографический [стр. 302](#)

фронтоны на восточной стороне

фронтоны на восточной стороне [стр. 324](#)

Длительность Позднего заостренного перпендикуляра скорректирована со 108 на 156 [стр. 337](#)

отсутствие церкви

существующая церковь [стр. 342](#)

Мюнстер

Münster [Footnote 120](#)

лучше так

лучше, чем [стр. 472](#)

ребра свода

ребра свода [Сноска 140](#)

Его общая длина

Его общий объем [стр. 509](#)

самая слабая попытка

малейшая попытка [стр. 516](#)

трудно

трудно [с. 525](#)

наслаждение, если проходит час

наслаждение уходящим часом [стр. 554](#)

восточное побережье Америки

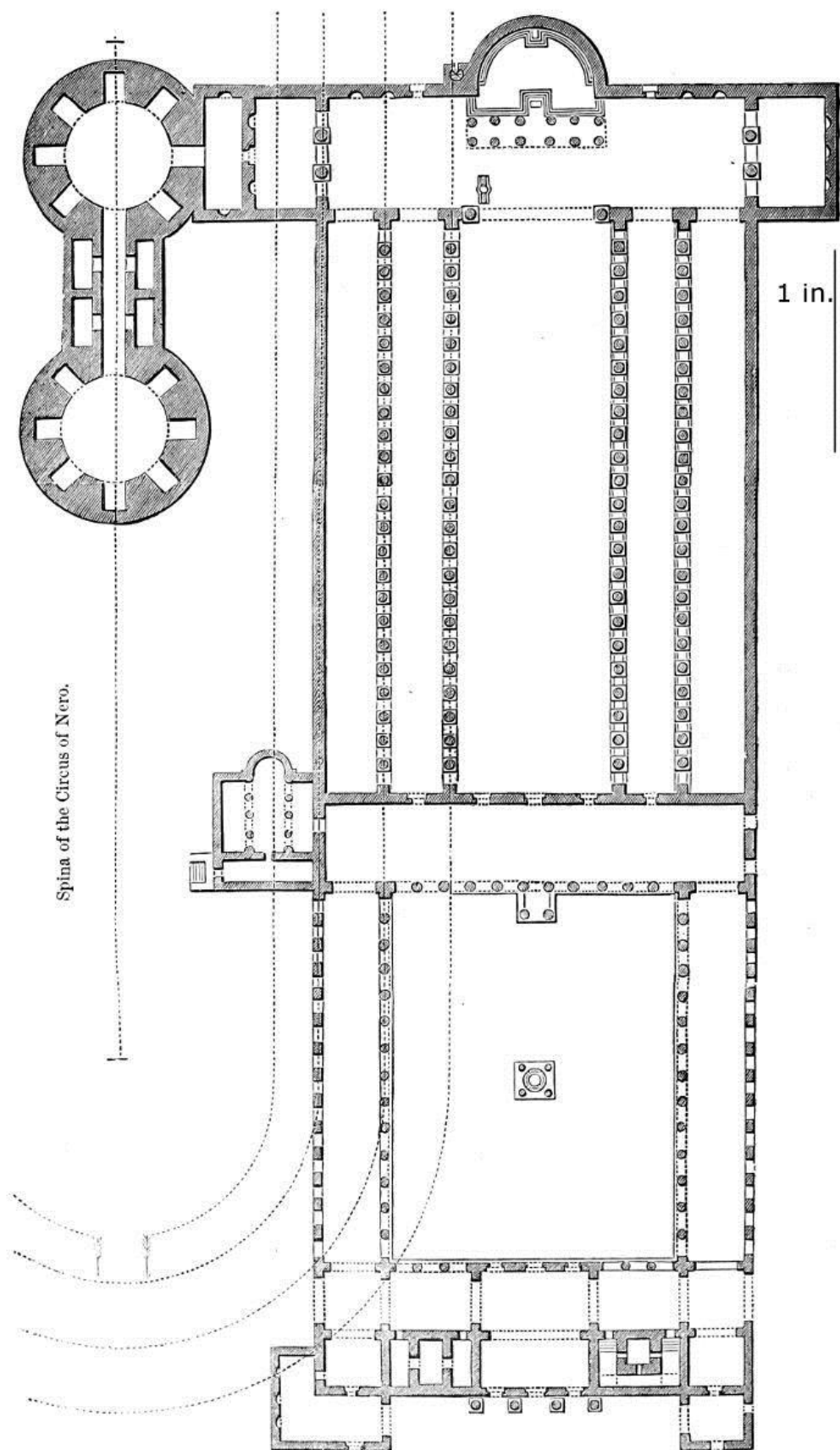
западное побережье Америки [стр. 586](#)

строительные блоки

здания [стр. 589](#)

Гравюра на дереве № 1039

Гравюра на дереве № 1029 [стр. 603](#)



[Назад](#)